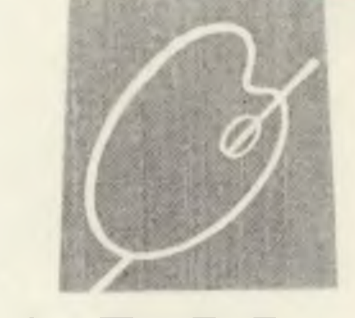
В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО



В. А. ФАВОРСКИЙ

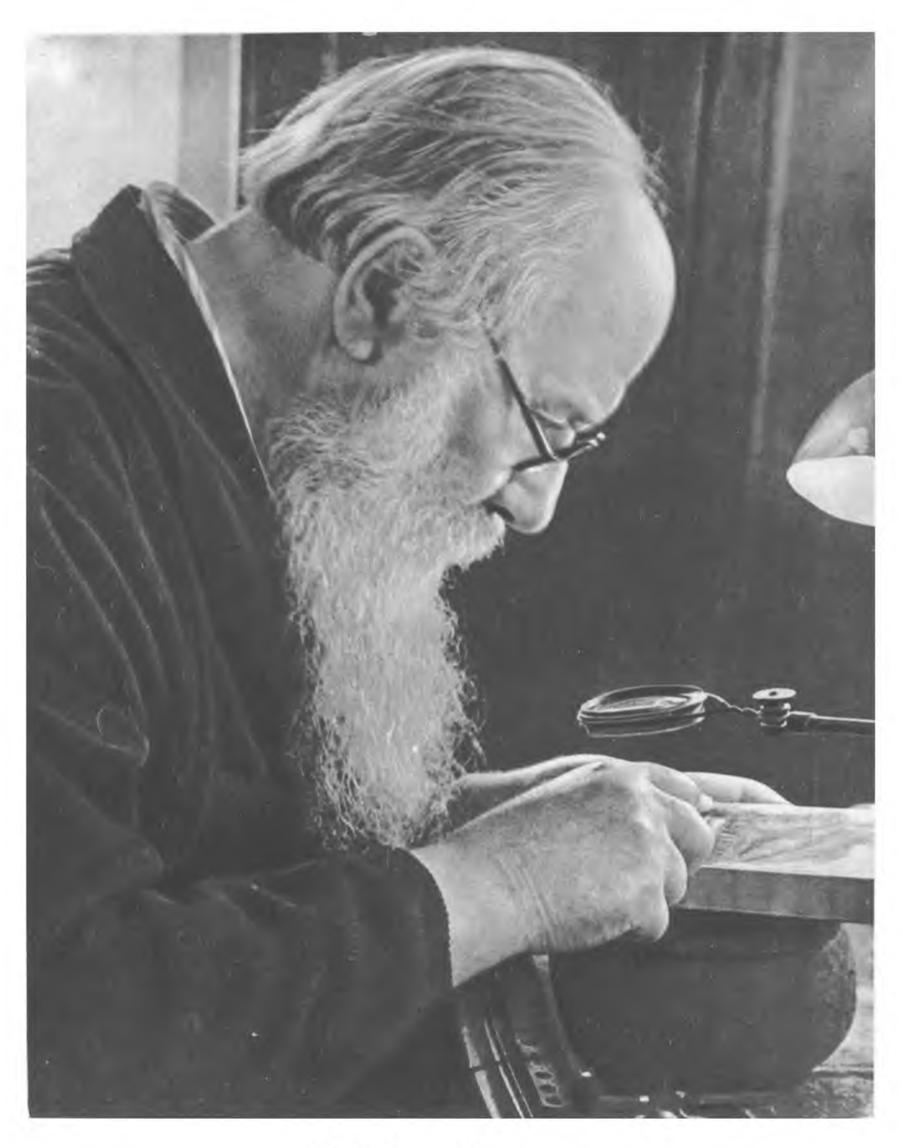


РАССКАЗЫ ХУДОЖНИКА-ГРАВЕРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»





В.Фаворский

В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

В. А. ФАВОРСКИЙ

РАССКАЗЫ ХУДОЖНИКА-ГРАВЕРА

Москва «Детская литература» 1976

76
Ф13

ПЕРЕИЗДАНИЕ

Дорогие ребята!

Эта книга была написана Владимиром Андреевичем Фаворским специально для вас.

В декабре 1961 года издательство обратилось к художнику с предложением написать книгу о работе художника-иллюстратора. Владимир Андреевич, со свойственным ему вниманием, немедленно отозвался.

Владимир Андреевич решил написать рассказы о своей работе над произведениями русской классической литературы, многие из которых вы изучаете в школе.

Работал Владимир Андреевич над книгой с большим увлечением.

Но в это время Владимир Андреевич был уже тяжело болен, он не мог сам писать и поэтому всю книгу — главу за главой — продиктовал своим близким.

Издательство просит отзывы об этой книге прислать по адресу: Москва, А-47, ул. Горького, 43. Дом детской книги или: Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Издательство «Детская литература». Редакция русской классической литературы.

ОФОРМЛЕНИЕ И. ФОМИНОЙ

Ф $\frac{70803-282}{М101(03)76}$ 431—76

О ФАВОРСКОМ

Фаворский прошел долгий и сложный творческий путь. Всю свою жизнь, от юности и до старости, он был страстным искателем новых путей в искусстве. Он старался выяснить глубокие основы явлений природы и человеческой жизни и найти для их выражения современный художественный язык.

Его искусство очень сильно изменялось со временем, но всегда он говорил своим искусством только правду, всегда был честен и с самим собой и со зрителем, всегда верил в то, что делает, и никогда не стремился поразить каким-нибудь эффектом.

Фаворский не принадлежит к тем художникам, работы которых уже в молодости вызывают всеобщий восторг и восхищение. Каждая новая работа Фаворского вызывала горячие споры. Его искусство находит и страстных поклонников, и страстных отрицателей. Однако редко кто остается к нему равнодушным.

К критике Фаворский относился очень внимательно, все равно, от кого бы она ни исходила: от критика-профессионала, художника — товарища по искусству или рабочего на постройке, где он делал роспись. Он считал, что в каждой критике есть какая-то правота, старался понять, что́ в данной критике справедливо, и делал полезные для себя выводы. Фаворский был необычайно предан своему призванию, своему труду. Эта любовь к искусству, к своей профессии помогала ему перенести тяжелые жизненные



испытания, выпавшие на его долю. Фаворский потерял на войне двух сыновей — старшего, замечательного художника Никиту, и младшего, Ивана.

В творчестве Фаворский проявил себя необычайно разносторонне. Он работал как художник книги, гравировал и отдельные самостоятельные гравюры на дереве и линолеуме, рисовал портреты и пейзажи, создавал на стенах общественных зданий фрески и мозаики, работал как художник театра, делал керамические блюда и тарелки, декоративную скульптуру для зданий и миниатюрные рельефы из слоновой кости. Он занимался живописью, а однажды вырезал из дерева прекрасные шахматные фигуры. Он сделал для дизель-электрохода «Россия» керамический камин. Он делал кукол для кукольного театра, рисовал афиши, пригласительные билеты, гравировал маленькие книжные знаки, которые любители книг наклеивают на книги своих личных библиотек. Фаворский не делил искусство на высокое и низкое. Он видел искусство и в ремесле.

«Искусство,— говорил Фаворский,— рождается тогда, когда человек любит делать вещи и в этих вещах передавать свою любовь к родной природе и людям.

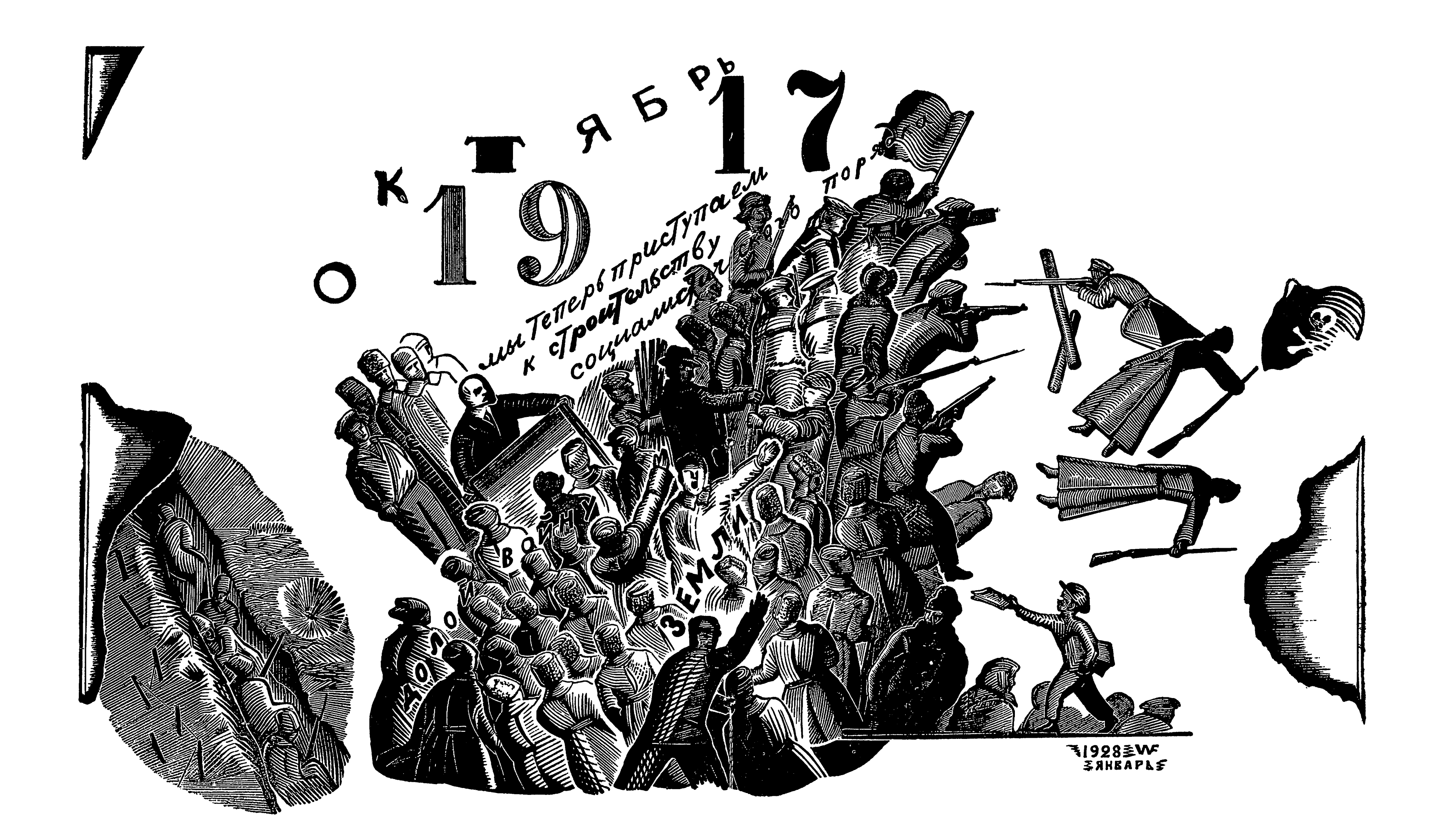
Вы видели столяра за работой — какой чудесный у него инструмент, какое красивое дерево, какие стружки! Можно увлечься таким делом!

А в старину всякое ремесло называлось художеством, и столяр был художником. И это правильно. Делающий нужные и красивые вещи тоже художник, делающий дома, мебель, автомобили, корабли, одежду, материю, платье и т. д.».

Разносторонность Фаворского — это не метания нетерпеливого человека. Это желание высказать правду о природе в разных материалах, любовь к природе и к этим материалам.

«Им [художникам],— говорит дальше Фаворский,— должна быть свойственна любовь к природе и к людям, но, кроме того, им свойственна любовь к материалам.

Изобразительный материал у искусства очень разнообразный: бумага, карандаши, краска разная, дерево, гранит, медь и т. д. Художник, когда стремится передать свою любовь к какому-нибудь предмету или к какому-либо человеку, должен не просто скопировать природу, то есть не просто создать вторую березу, или вторую лошадь, или повторить буквально какого-либо человека. Он при помощи материала передает в скульптуре или живописи ту красоту, какую он увидел в природе, в людях, в вещах. И материал помогает ему в этом».


ОКТЯБРЬ
1917
мы теперь приступаем
к строительству
социалис
ого
пор
ДОЛОЙ ВОЙНУ
ЗЕМЛИ
1928
ЯНВАРЬ





В этой любви к материалу и в желании применить свое понимание искусства для решения различных задач, как бы проверить себя как художника в самых разных обстоятельствах — корень разносторонности Фаворского.

Непонятно даже, как он на все это находил время. А ведь, кроме всего этого, Фаворский много лет преподавал в художественных институтах. Несколько поколений учеников, им воспитанных, внесли большой вклад в развитие нашего советского искусства.

Все они любят своего учителя и очень благодарны ему не только за то, что он учил их рисованию, композиции и гравированию, но и за то, что он всегда был и остается для них и вообще для всех, кто знал его, примером скромности и отзывчивости, подлинно коммунистического, высокоответственного отношения к своему труду. Они знали и видели, что он работает

не покладая рук не ради славы, наград или денег, а из любви к своему народу, своей стране и к тому делу, которому он посвятил себя.

Однажды Художественный совет забраковал эскиз мозаики для станции метро «Краснопресненская», над которым Фаворский долго и серьезно работал. Он был очень огорчен этим приговором, но потом сказал своему помощнику: «Ну ничего, зато покомпоновали!» Он в самом наслаждении творчеством видел награду за свой труд.

Художники всегда единодушно избирали Фаворского в правление своего союза, в разные бюро и комиссии. И к этим своим обязанностям он всегда относился очень честно и добросовестно, ценил доверие, которое ему оказывали товарищи. Ко всему этому нужно добавить еще статьи по вопросам искусства, выступления и речи, в которых Фаворский с большой глубиной и мудростью осмысливает не только свою личную художественную практику, а и многие наиболее существенные вопросы изобразительного искусства.

Из одного только перечисления разных видов художественной и общественной деятельности, которым отдавал свое время Фаворский, видно, как неутомимо трудился этот необыкновенный человек. Но самое, пожалуй, удивительное, что Фаворский никогда не торопился и никогда не жертвовал качеством своего труда из-за срочности задания. Он всегда находился в состоянии неторопливого напряжения.

В 20-е годы Фаворский был ректором Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас). Он приходил на работу к девяти часам утра и после напряженного дня, заполненного различными заботами, часов в семь-восемь вечера возвращался в свою маленькую комнатку на Мясницкой, 21 (теперь улица Кирова). Пообедав чем попало и не давая себе отдохнуть после обеда, он садился за работу. «Часикам к двенадцати ночи, глядишь, и разойдешься»,— говорил он утром своим ученикам.

Интересно, что почти все сделанное Фаворским — книги, фрески, театральные постановки,— это работы на заказ. И, что ярко характеризует Фаворского, работа на заказ не только не стесняла его творческой свободы, но, напротив, сложные условия заказа — заданность темы, особенности архитектуры или сцены, определенный формат книги — как бы возбуждали его творческое мышление. Заказ становится кровным жизненным делом. Личные творческие задачи художника сливаются с задачами, которые ставит перед ним время.

Каждая новая работа была для него серьезным жизненным событием.

Он вкладывал в нее весь свой талант, все свое умение. Он всегда работал с полным напряжением. Для него не было работ второстепенных или не очень важных; если уж он брался за какую-то работу, он отдавал ей все, что мог, не берег ни свой талант, ни свой труд, какой бы скромной ни казалась задача. Он стремился для всякой задачи найти наиболее полное, наиболее соответствующее условиям, наиболее выразительное решение, а так как в искусстве всякий раз возникает новая задача, то всякий раз возникает и новое решение,— поэтому Фаворский никогда не повторяется. Всякая его работа приносила что-то новое, чего у него еще не было.

Неутолимое стремление Фаворского ко всё новым и новым решениям прекрасно уживалось с изучением опыта классического искусства — русского и европейского. Еще юношей объехал он с товарищем на велосипеде почти всю Италию. Они посетили не только такие всемирно известные центры искусства, как Рим и Флоренция, но и маленькие городки и деревни, везде жадно изучая искусство итальянского Средневековья и Возрождения.

Фаворский восхищался творениями итальянских художников Джотто, Мазаччо, Мантеньи.

Фаворский был широкообразованный и культурный человек. Когда, бывало, говоришь с ним, поражаешься, как много он знает. Он был очень хорошо знаком с искусством итальянского и немецкого Возрождения, замечательно знал древнерусское искусство; он знал литературу русскую и иностранную, любил и знал музыку, много читал. Он неустанно внимательно и с большой любовью наблюдал и изучал природу, он очень хорошо знал строение животных, птиц и растений. Очень любил цветы и сам их разводил в своем маленьком садике.

Фаворский мог без натуры и без фотографии нарисовать лошадь любой породы, корову, какое угодно животное, птицу, дерево или цветок. Всякая прогулка по лесу или посещение зоопарка становились для него источником неисчерпаемых наблюдений — настоящим творчеством.

Он оставался художником, активно осваивающим мир и в часы досуга, когда казалось, что он ничем и не занят. «Однажды я ехал на трамвае,— рассказывал Фаворский,— и занялся глазами: смотрел, как у каждого сделаны глаза. Меня поразила простота выполнения, простые средства, а сколько смысла! Но, кроме того, всегда присутствовала и фантазия...» Так наблюдает художник.

Фаворский очень интересовался жизнью своей страны, радовался успе-

хам нашего искусства, особенно достижениям молодых художников. Он любил ходить на выставки, внимательно и благожелательно их осматривал.

В последние годы жизни, когда ему трудно было ходить, любой художник, знакомый или незнакомый, мог принести показать свои работы, попросить совета, выслушать его мнение.

Фаворским всегда владели новые идеи и новые замыслы. Когда мы работали с ним несколько лет в Мастерской монументальной живописи Академии архитектуры, мы видели, с какой щедростью раздает он другим художникам свои идеи. Никакой жизни не может хватить, чтобы осуществить все, что он носил в голове, а каждое осуществление открывает новые горизонты, вызывает к жизни новые замыслы.

Фаворский — русский художник, и русские художественные традиции сыграли наиболее активную роль в формировании его искусства. Прежде всего это древнерусское искусство и его вершина — Андрей Рублев. «...был увлечен русской, древней живописью,— говорит он,— и считаю это искусство для меня самым интересным. Оно является прямым продолжением великого греческого искусства и в то же время несет национальные русские черты».

Восхищается Фаворский и искусством Александра Ива́нова. Для него Александр Иванов является связующим звеном между древнерусским и современным искусством. По словам Фаворского, «он как бы утвердил, что наше искусство, стремящееся к новому, родом из Древней Греции».

Любил и ценил Фаворский Врубеля, особенно его рисунки, и таких своих современников, как К. Петров-Водкин, Н. Крымов, Павел Кузнецов, Л. Бруни, К. Истомин.

Всякий, кто сколько-нибудь понимает Фаворского, почувствует, что любимым его писателем должен быть Пушкин. Так это и есть. Фаворский написал для музея Пушкина такие строки: «Какое счастье, что Россия имеет Пушкина. Его существо чрезвычайно солнечно. В то же время его чувства и мысли человеческие, не необычайные. Только необычны чистотой и высотой, и поэтому мы можем к ним приобщиться. В то же время его произведения по темам оригинальны. И «Скупой рыцарь», и «Пир во время чумы», и «Медный всадник», и другие. Как же страшно иллюстрировать его! Но помогает его строгость и определенность».

Любовь к русскому народу, русской природе, русской литературе и искусству, проникновение в самые глубины русской жизни позволили Фаворскому сделать иллюстрации к «Слову о полку Игореве», к произведениям



Пушкина, Толстого, Гоголя, Крылова, создать психологически правдивый портрет Достоевского, портреты великих полководцев-патриотов Дмитрия Донского, Александра Невского, Пожарского и Кутузова.

Свою любовь к России Фаворский старался передать и взрослым и детям. Для детей он сделал рисунки к книге Наталии Кончаловской «Наша древняя столица». Книга эта — целая энциклопедия русской жизни в старину, ее истории, быта, культуры. Рисунки наполнены жизнью: восстают против непосильного гнета крестьяне, бунтуют и рубятся не на жизнь, а на смерть под водительством Степана Разина и Болотникова, а в тяжелую годину эти же крестьяне грудью защищают Москву от поляков, едут обозы, трудятся ремесленники, строители, торгуют на рынках, справляют свадьбы. Рисунки насыщены движением огромных толп народа, стуком мечей, лошадиным ржанием, криками сражающихся, и все это изображено с той непосредственностью, какая бывает разве только в рисунках самих детей, не боящихся никаких художественных трудностей.

А в гравюрах к книгам Льва Толстого, Михаила Пришвина воплотилась любовь Фаворского к природе, к лету и зиме, к полю и лесу, изощренная его наблюдательность. Вот простой пень, окруженный травою. Тысячи раз все мы проходили около него, искали под ним грибы, и никому, вероятно, не приходило в голову, что этот пень может послужить сюжетом произведения искусства. Однако Пришвин увидел в нем возможности для создания поэтичного рассказа, а вслед за ним Фаворский сделал чудесную гравюру, которую, в свою очередь, можно сравнить с каким-нибудь лирическим стихотворением Тютчева о русской природе. Так мог сделать только наблюдатель с необычайно точным глазом. Вот как Фаворский словесно характеризует самые обычные наши деревья:

«Хотя бы береза. Она, по-нашему, стройна, в ней есть что-то женское с ее тонким стволом, с ее развесистой кроной, с висящими гирляндами ее веток. Не то это косы, не то платье. А пока нам кажется, что нигде на свете нет такого красивого дерева, с такой чудной корой.

А дуб! Особенно когда он вырос на поляне и ему не мешали другие деревья. Какой он могучий и мужественный, какой у него ствол, какие могучие ветки, какая вырезная листва! Он напоминает нам древних богатырей.

А елка, если взглянуть повнимательнее, то откроется, что она очень удивительное дерево. Она устремляется вверх, как башня, как пáгода со своими этажами веток, и в то же время у нее есть широкие мохнатые



лапы, образующие внизу дом и протягивающиеся к нам точно руки, здоровающиеся с нами». Прочтешь это описание и думаешь, что и писатель мог бы получиться из Фаворского замечательный.

Много сил и таланта отдал Фаворский изображению русской жизни, русской природы, иллюстрированию русских писателей, но ему совершенно чужда национальная ограниченность. Он с глубоким уважением относился к культуре всех народов, к их национальному характеру, их литературе и искусству. Подобно тому как глубоко русский поэт Пушкин сумел проникнуться духом Испании в «Каменном госте» или Англии в «Пире во время чумы», и Фаворский постигает культуру других народов, как будто она ему родная с детства. Это удивительное свойство позволяло ему с огромной убедительностью иллюстрировать библейскую книгу «Руфь», произведения итальянца Данте, французов Мериме и Анатоля Франса, англичан Шекспира и Диккенса, шотландца Роберта Бернса. И так же глубоко понимал он и любил замечательных художников Западной Европы — италь-

янцев Джотто и Мантенью, француза Пуссена, немца Дюрера, испанца Пабло Пикассо.

Во время войны обстоятельства заставили Фаворского вместе с институтом, в котором он преподавал, переехать в Среднюю Азию, в Самарканд. И здесь совершенно неожиданно для всех, кто его знал как человека, приверженного к европейской культуре, Фаворский создает серию гравюр, посвященных людям и природе Узбекистана, в которых он обнаружил глубокое понимание, казалось бы, совершенно чуждого ему мира Востока.

Фаворский много своих произведений посвятил историческому прошлому нашей родины и иллюстрированию классической литературы. Может создаться впечатление, что его взгляд устремлен в историю, что прошлое для него более интересно, чем настоящее. Так думать было бы неверно. Такая гравюра, как «Октябрь. 1917» и посвященная гражданской войне гравюра «1919—1920—1921»,— пример творческого осмысления величайших событий нашего времени, событий, которых сам художник был участником и свидетелем. В небольших по размеру, но очень сложных по композиции и насыщенных по содержанию листах революция и гражданская война поняты как современный эпос. Это как бы большие фрески, где объединены события, происходившие в разное время и в разных местах.

Вот гравюра «Октябрь. 1917». Еще сидят в окопах русско-германской войны солдаты, а страна уже свергла царизм и вступила на путь пролетарской революции. Ленин выступает перед рабочими, солдатами и матросами, создается Красная гвардия, вооружаются рабочие, революционные матросы подымаются на защиту революции, остатки белогвардейцев еще защищаются под черным знаменем с черепом и костями. Все слои общества и их отношение к происходящим событиям нашли отражение в этой гравюре. Здесь и солдаты-фронтовики, рабочие, матросы, крестьяне, и интеллигент, не знающий, к кому ему примкнуть, и мальчишка, продающий газеты,— дитя революции, весь захваченный происходящими событиями. И все это разнообразнейшее содержание Фаворский мастерски привел к единству и сумел уместить на одном листе бумаги.

В другой гравюре, «1919—1920—1921», наша страна показана в огне гражданской войны. Напряженно отбивается народ от наседающих со всех сторон врагов. Стремительность, напор и сила с необыкновенной энергией выражены в неистово скачущей красной коннице, наступающей с боевым криком: «Даешь!» И снова в центре гравюры Ленин со своими соратниками разрабатывает план борьбы с контрреволюцией. Отсюда по всем

направлениям брошена ударная сила молодой республики. Партизаны уходят в леса, движется легендарный «железный поток». Страна охвачена голодом, голодный человек вместе с собаками обдирает павшую лошадь. Трудно. Но, несмотря на тяжесть положения, победа близка. Гравюра проникнута историческим оптимизмом — верой в победу правого дела. Это произведение одновременно и реалистическое и романтическое. В нем выражен пламенный подъем революционных лет и показана жестокая правда жизни. Два графических листа Фаворского, посвященные годам революции, говорят о том, как глубоко и верно он понимал происходящие события.

А гравюра к повести Сергея Спасского «Новогодняя ночь», сюжет которой относится к временам гражданской войны. Сколько тревожного напряжения этих дней в гравюре, где изображены арестованные большевики, которых везут в телеге по ночной улице маленького городка на расстрел! А сколько холодной жестокости в фигуре белого офицера, сидящего верхом на лошади!

Людям наших дней посвящены такие гравюры, как «Метро», «Квинтет Шостаковича», многочисленные портреты музыкантов, художников, ученых, нарисованные в Москве, и простых колхозников и пастухов, которых рисовал Фаворский во время поездок в Калмыкию и на Кавказ.

Но и тогда, когда Фаворский обращается к прошлому, он оценивает его с точки зрения современного человека, современного советского художника. Так, портреты великих русских полководцев были сделаны в дни Великой Отечественной войны. Их создал художник-патриот, художник-гражданин. Они были живым, непосредственным откликом на военные события. Этими портретами художник как бы говорил: народ, давший таких полководцев, непременно победит и на этот раз.

Фаворский остается современным художником и тогда, когда иллюстрирует произведения классической литературы. Это сказывается в отношении к героям, которые, находясь в своем времени, в своем историческом окружении, в то же время и наши живые современники. Вот связанные король Лир и его дочь Корделия, которых гонят воины. Острый контраст живого, человеческого страдания с механическим, жестоким бездушием воинов делает эту гравюру не только иллюстрацией к Шекспиру, но и обобщенным выражением столкновения страданий человеческих с машиной насилия. Иллюстрация к Шекспиру — в то же время антифашистское произведение.

Но и в самой художественной форме Фаворский остается современным художником. Несмотря на то что он всегда глубоко проникает в стиль того писателя, книгу которого иллюстрирует, его гравюры совсем не похожи на старинные. И композиционное построение, и характер силуэта, и способ передачи пространства — все это сказано языком современного искусства.

Фаворский наиболее известен как художник книги. Это и понятно. Такие оформленные им книги, как «Сонеты Шекспира» и «Роберт Бернс» в прекрасных переводах С. Маршака, как «Борис Годунов» и «Слово о полку Игореве», издавались и переиздавались многотысячными тиражами. Читатели давно знают их и полюбили. Деятельность же Фаворского в области монументальной живописи и как художника театра менее широко известна. Между тем и в этих областях искусства значение Фаворского так же велико. В самых различных видах искусства он неизменно следовал общим художественным принципам. Недаром Фаворский любил сравнивать книгу с архитектурой, со зданием.

Фаворский — один из зачинателей советской монументальной живописи. Он немало потрудился в этой области. К сожалению, многие его работы не сохранились. Не сохранилась и первая работа Фаворского в архитектуре — роспись вестибюля Музея охраны материнства и младенчества в Москве. Фаворский сделал эту роспись в 1933 году. Он написал ее фреской — красками, разведенными на воде, по сырой штукатурке. Тесное помещение вестибюля благодаря этим фрескам необычайно расширилось. Стены маленького помещения превратились в радостную симфонию, воспевающую детство в мире труда, любви и свободы.

Последняя его работа в области монументального искусства — мозаика «1905 год». Несмотря на небольшой размер, эта мозаика — значительное произведение о революционном народе. Люди изображены поющими, а слова песни написаны на раме, входящей в композицию мозаики:

«Отречемся от старого мира,
Отряхнем его прах с наших ног,
Нам не надо златого кумира,
Ненавистен нам царский чертог».

Люди едины в своем порыве, едины, как бывает только в решающие минуты исторических потрясений. И вместе с тем каждый переживает

торжественную минуту по-своему, согласно своему характеру. Фаворский проявил себя в этой работе глубоким психологом.

Как художник театра Фаворский выступил уже зрелым мастером и очень неожиданно. Но уже первая оформленная им постановка, комедия Шекспира «Двенадцатая ночь» на сцене театра МХАТ 2-й, произвела огромное впечатление даже на фоне необычайно богатой и разнообразной театральной жизни тех лет. Декорации Фаворского поразили зрителей ярким, светлым, праздничным настроением, таким созвучным жизнерадостной шекспировской комедии в сочетании с простотой и остроумием сценической архитектуры. Очень простая конструкция — несколько легких колонн — была установлена в центре сцены на вертящемся кругу. Каждый поворот круга изменял взаимное расположение этих колонн, и это вместе с хитроумной системой легких расписанных занавесок создавало то улицу, то сад, то комнату, то погребок со съестными припасами. Фаворский сразу же заявил себя как превосходный театральный художник. Он отказался от громоздких декораций, загружающих сцену, мешающих играть актерам и замедляющих действие из-за необходимости сложных перестановок. Он считал неправильным, чтобы в театре создавалась иллюзия настоящей комнаты или настоящего сада. Вместе с тем он не признавал и голой, безличной конструкции, не связанной с особенностями драматического произведения, конструкции, на которой можно играть любую пьесу.

Эти свои принципы Фаворский утверждал и в последующих спектаклях: «Собака на сене» Лопе де Вега в Московском театре Революции, «Мольба о жизни» современного французского драматурга Ж. Дюваля в МХАТ 2-м, «Великий государь» А. Соловьева в Театре имени Е. Вахтангова. Фаворский сделал в театре не так уж много, но все его постановки были предельно продуманными, ясными по мысли, глубоко оригинальными, новаторскими, поэтому и в истории этого вида искусства его имя занимает почетное место.

*

Владимир Андреевич Фаворский родился в 1886 году в Москве. Отец его был юрист. Мать происходила из семьи Шервудов. Это была художественная семья, в частности один из Шервудов — архитектор, построил в Москве Исторический музей. Мать Фаворского тоже была художница, она содействовала склонности своего сына к искусству и была его первым учителем. Фаворский учился в Москве, в гимназии, а рисовать ходил в





студию художника К. Ф. Юона. В 1905 году он уехал в Германию, в Мюнхен, который был тогда одним из художественных центров Европы. Там он поступил в частную художественную школу венгерского художника Шимона Холлоши. Это была серьезная и суровая школа. Многие ученики не выдерживали там долго и уходили. Фаворскому метод преподавания Холлоши нравился. Холлоши учил вниманию к натуре, цельности композиции, учил упорно работать над построением формы. Несколько ученических рисунков Фаворского, уцелевших у него в папках, говорят об упорнейшем труде. Бумага протерта резинкой до дыр. В Мюнхене Фаворский режет первые свои гравюры на дереве.

По возвращении в Москву он поступает на искусствоведческое отделение историко-филологического факультета Московского университета. Его дипломная работа посвящена великому итальянскому художнику Джотто, одному из самых любимых его художников.

С 1915 по 1917 год Фаворский воевал на фронтах первой мировой войны. На фронте он был артиллеристом.

С 1919 года Фаворский в рядах Красной Армии участвует в гражданской войне.

Конечно, ему не приходилось рисовать на войне, но он никогда не считал это время потерянным для себя как художника. Вынесенные им из этой большой жизненной школы впечатления и наблюдения легли в основу произведений, посвященных революции и гражданской войне.

А потом годы и годы непрерывного художественного труда, преподавания и общественной деятельности.

Советское графическое искусство уже в 20-е годы заняло ведущее место в мире. Фаворский был одним из его зачинателей. С тех пор слава советской графики не меркнет. Наши графические выставки пользовались и пользуются за рубежом неизменным успехом, и произведения Фаворского разделяют этот успех уже с работами молодого поколения советских графиков.

Фаворский известен во всем мире. Его работы множество раз награждались премиями и медалями — на выставках в Париже, Брюсселе, Лейпциге, Сан-Паоло в Бразилии и на других выставках.

За иллюстрации к произведениям русской классической литературы «Слово о полку Игореве», «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» А. Пушкина он удостоен Ленинской премии за 1961 год.

Влияние идей Фаворского и его художественной практики, плодотворность его творческого метода в самых разных областях художественного



НЕНАВИСТЕН • НАМ • ЦАРСКИЙ • ЧЕРТОГ
НАМ • НЕ • НАДО • ЗЛАТОГО • КУМИРА
ОТРЯХНЕМ • ЕГО • ПРАХ • С • НАШИХ • НОГ
ОТРЕЧЕМСЯ • ОТ • СТАРОГО • МИРА

творчества позволяют говорить о «школе Фаворского». Это не следует понимать как группу учеников-подражателей, слепо следующих за своим учителем. Напротив, для школы Фаворского характерны: активно творческое отношение к природе, к современности, искание новых художественных решений, стремление к цельности композиции во всех видах искусства, страстное отношение к любой заказной работе, отсутствие деления искусства на высокое и низкое, а отсюда — уважение к обыденным вещам и к их создателям, любовь к материалу.

Владимир Андреевич Фаворский был народным художником Советского Союза, действительным членом Академии художеств СССР. Но для тех, кто знал и любил его много лет, он до конца своих дней оставался все тем же Фаворским — необыкновенно скромным, без малейшего зазнайства, простым и дружелюбным, бескорыстным и мужественным, всегда готовым помочь любому человеку и словом и делом. Настоящий Человек и Художник.

А. Гончаров, В. Эльконин



ЧТО МЕНЯ ХАРАКТЕРИЗУЕТ КАК ХУДОЖНИКА

Есть некоторые стороны искусства, которые для меня наиболее характерны. О них я хочу поговорить.

Каждое искусство располагает своими средствами. Живопись использует много цветов. А рядом с живописью существует графическое изображение, ограничивающее художника черным и белым цветом, сокращающее его изобразительные средства. Черный и белый цвет характерны для графики. В одном случае — все богатство цветов к услугам художника; в другом случае он ограничен черным и белым, и в этой гамме должен мыслить все цвета. Это — графика, графическое изображение. Когда изображения ограничены в средствах, художник должен эти средства обогатить. Изобразить черным и белым все цвета, все разнообразие оттенков. Изображать не снег, потому что он белый, и голые деревья и ворон, потому что они черные, а все многообразие природы, все богатство цветное выразить черным и белым. Вот это искусство, ограниченное в своих средствах, для меня и характерно.

Это одно.

Кроме того, некоторые искусства усложняются обстоятельствами, которые им сопутствуют. Живопись на холсте можно повесить на любой стене и перенести куда угодно. Она, как независимая от обстоятельств, может смотреться всюду. Так же и станковая графика, то есть рисунок или гравюра, существующие самостоятельно, вне книги.

Не то в монументальной живописи — живописи, которая создается в архитектуре. Она должна относиться к определенному месту, соотноситься с дверью, с окнами, венчать дверь или быть где-нибудь между различными архитектурными формами. Форма места нередко диктует точку зрения: откуда смотреть, как смотреть, и это влияет на композицию, на изображение.

Но не только в монументальной живописи, а, например, в книге мы тоже видим, как место влияет на изображение. Не все равно, где помещено изображение,— в начале текста или в конце, обложка это или титульный лист, то есть первая страница, на которой пишется все, что касается книги: автор, название, издательство и год.

Совсем по-разному звучит изображение на правой и левой странице. Да, каждое место в книге различно, по-своему влияет на изображение, обусловливает его.

Еще сложнее обстоит дело в театре. Там тоже по-разному используется изображение: то как занавес, то как задник, то как кулиса.

В целом изображения в искусстве делятся на более обусловленные обстоятельствами и менее обусловленные.

И вот меня тянуло всегда к искусствам, которые усложнялись обстоятельствами места,— к монументальному, или к книжному, или к театральному.

Правда, я рисовал с натуры, то есть занимался непосредственным изображением, но стремился к фреске (фреска — это живопись прямо на стене, по сырой штукатурке), сграфитто[1], к стенной живописи, книге с ее сложностью, к театру. Это для меня характерно.

Причем во фреске или сграфитто мне интересно делать большие фигуры, которые поэтому становятся особенно живыми.

Итак, как я уже сказал, меня увлекает искусство, ограниченное в средствах, обусловленное местом, как-то: стенная живопись, книжная графика, театральная постановка, а также труднообрабатываемый материал.

В произведении искусства материал играет большую роль.

Есть материалы, легко подчиняющиеся воле художника — например,

---

[1] Сграфи́тто, как и фреска, делается по сырой штукатурке, но это не живопись, а выскребание: на стену накладывается цветная штукатурка, а поверх побелка или еще слой штукатурки другого цвета, потом верхний слой, где нужно, выскребается и получается двухцветное изображение — своего рода монументальная графика.

глина. Мокрая, мягкая глина отпечатывает пальцы, передавая их движения. Всё передает мокрая глина, любое прикосновение отпечатывается на ней. Начиная с каркаса, глина налепливается постепенно, образуя то, что хотел художник, то, что он мыслит в голове.

Другое дело — камень или дерево. С трудом художник вырубает фигуру в камне или дереве; камень как бы сопротивляется и нелегко подчиняется художнику. Зато камень или какой-нибудь кусок твердого материала помогает, подсказывает художнику форму того, что́ он хочет выразить. Художник как бы видит в материале то, что он создает.

Так вот, я люблю материалы, сопротивляющиеся художнику, с трудом обрабатываемые. Поэтому, между прочим, я люблю гравюру и резьбу-скульптуру из твердых материалов — из дерева и слоновой кости.

Но в первую очередь я книжник-иллюстратор. Вся сложность литературной тематики для меня интересна. И передать в иллюстрациях характер литературного произведения для меня очень важно. Об этом мы и поговорим в этой книге.



ЧТО ТАКОЕ ДЕРЕВЯННАЯ ГРАВЮРА И ЧТО НОВОГО В НЕЕ ВНЕСЕНО СЕГОДНЯ

Печать делится на три рода: есть печать плоская, есть печать глубокая и есть печать высокая.

Печать плоская — это литография, печать глубокая — гравюра на металле резцом, офорт и акватинта.

Высокая же печать — это наборный шрифт, которым напечатаны все книги и гравюра на дереве.

Плоская печать, к которой относится литография, состоит в том, что на гладкую поверхность особого камня, называемого литографским, или на цинковую пластину наносится рисунок жирной краской или жирным карандашом. После этого поверхность камня или металла химически обрабатывается кислотами. Места, покрытые жирной краской, кислот не принимают, поэтому протравливаются кислотами только те места, где рисунка нет. Теперь места, где нет рисунка, не будут воспринимать жиры, и жирная типографская краска пристанет только к тем местам, где есть рисунок. Когда бумагу под прессом прижмут к камню или металлу, рисунок на ней отпечатается. Так печатают способом плоской печати.

К глубокой печати относятся, как я сказал, гравюра резцом, офорт и акватинта. В этом случае на гладкую металлическую доску рисунок наносится специальными резцами — штихелями или иглой.

Штихели — это инструменты с различным сечением: треугольным, ромбовидным, чечевицеобразным, круглым, прямым. Они затачиваются, и ими

проводят бороздки по медной доске. Они дают стружку и таким образом — углубленную бороздку, углубленную линию. На доску накатывается краска. Потом ее стирают с доски, и краска забивается только в бороздки — углубления. Под сильным давлением краска переходит из этих углублений на бумагу. Так печатают способом глубокой печати.

Высокая печать проще всего: отпечатываются на бумаге выпуклые места, покрытые типографской краской, а те места, которые должны оставаться белыми, вынимаются, выдалбливаются.

Древние книги целиком печатались с деревянных досок. Резали на дереве и шрифт и иллюстрации. Так было сперва. Потом шрифт стали отливать из металла, а иллюстрации и украшения долго еще резали на дереве, на досках продольного распила, в которых слои расположены параллельно плоскости доски.

Так было в Японии, так было в Китае, и так же было во всех европейских странах в XV веке. Резали часто очень тонкие украшения для книг и для этого употребляли маленькие ножички — угловые и круглые стамески.

Так было до конца XVIII века, когда английский гравер Томас Бьюик изобрел гравюру на торцовой доске.

«Торцовыми» такие доски называются потому, что ствол дерева пилится поперек на кружки толщиной в 2 сантиметра; им придается прямоугольная форма, и из кусочков склеивается доска какой нужно величины.

И вот Бьюик вместо ножичков и стамесок впервые применил в деревянной гравюре штихели, которыми до него резали гравюры на меди.

Но на продольной доске они не годились. Вдоль слоя они давали стружку довольно аккуратную, а поперек слоя они только драли дерево. Однако на торцовой доске, которая пилилась поперек слоя и склеивалась из кусочков (на которой и применил их Бьюик), штихели разного размера и формы в любом направлении давали стружку нужной толщины, в зависимости от инструмента, от его сечения. И таким образом можно было гравировать гораздо тоньше, гораздо проще, чем на продольной доске. Ведь там, на продольной доске, резали либо угловой стамеской, так называемым уголком, который не может дать очень тонкий штрих, либо ножичком, а ножичком, чтобы получить одну бороздку, то есть в печатном оттиске — одну белую линию, нужно подреза́ть два раза.

Бьюик широко использовал в своих гравюрах белую линию, белый штрих. Он гравировал пейзажи, животных, птиц и пользовался разными штрихами для передачи цвета. К своему изобретению он относился как

художник, извлекая из него всё новые, более гибкие возможности художественного выражения.

Но после него гравюра на торце, которая с этих пор называлась ксилографией, перестала быть искусством, приобрела ремесленно-техническое направление. Ее используют для репродукции рисунков или живописи. Были даже созданы целые мануфактуры художников, которые за отсутствием цинкографии готовили деревянные клише возможно скорее, так как снабжали таким образом и книги и журналы.

Торцовая доска, которая делалась большей частью из самшита, в столярном деле называвшегося «пальмой» — дерева очень прочного, тонущего в воде, имеющего равномерные годовые кольца,— склеивалась из многих небольших кусочков. Такая доска, шлифованная, покрывалась белилами, и на ней художник карандашом наносил рисунок. Теперь в копийной гравюре это делается при помощи фотографии. Затем гравер старался вырезать эти штрихи. Характерно, что для художника, рисовавшего иллюстрацию, было легко оперировать перекрестным штрихом при помощи карандаша, а граверу вынимать все ромбики между штрихами было очень трудно, и работа его была чисто технической. Хотя, конечно, он не мог совсем буквально вырезáть штрихи художника: они все-таки получались другими немножко, он как бы художника интерпретировал, то есть пересказывал.

Были граверы такие, как Панемакер, которые различных художников различно передавали, сохраняя их художественный характер.

Некоторые граверы специально учились передавать в гравюре особенности живописи знаменитых художников, например Репина, его мазки; другие умели передать гладкую манеру художников академического направления.

Техник-гравер грунтовал доску белой краской и наносил на нее сероватый рисунок. Гравируя, он обнажал желтое дерево. В процессе гравирования получалось не совсем то, что на рисунке. Гравер не вполне видел то, что делает, скорее знал, какая где нужна штриховка, каким номером штихеля ее можно получить. Процесс гравирования был механическим, творчества в нем было мало.

В наше время необходимость копийной гравюры почти отпадает. Есть всяческие фотомеханические способы воспроизведения гравюры. И торцовая гравюра получает теперь смысл только как авторская, резанная самим художником по его замыслу. Мы теперь, приступая к гравированию, делаем эскиз на бумаге, затем этот рисунок переносим на доску. На доску

рисунок наносится в обратном положении, так что приходится проверять его в зеркало. Рисунок наносится черной тушью и затем покрывается тушью же, но разбавленной, так что рисунок виден, хотя вся доска более или менее темная. Затем штихелями режешь, или гравируешь, все штрихи, которые тебе нужны, и каждый твой штрих, обнажая дерево, как бы рисует светлым штрихом по темной доске твой рисунок.

Оттого что доску покрываешь тушью, она получается довольно темная, и постепенно из этой темноты как бы вытаскиваешь всё, что хочешь изобразить, и это очень интересно: темная доска позволяет как бы угадывать, что́ там, в темноте, каким способом идти дальше и дальше в глубь доски. Гравируешь в увеличительное стекло. После накатаешь валиком краску и оттиснешь на бумагу: то, что осталось на доске выпуклым, на бумаге будет черным, а всякое углубление будет белым.

Мы уже говорили, что есть способы изображения очень непосредственные. Например, рисунок карандашом. Он непосредственно передает на бумагу либо замысел, либо видимое художником.

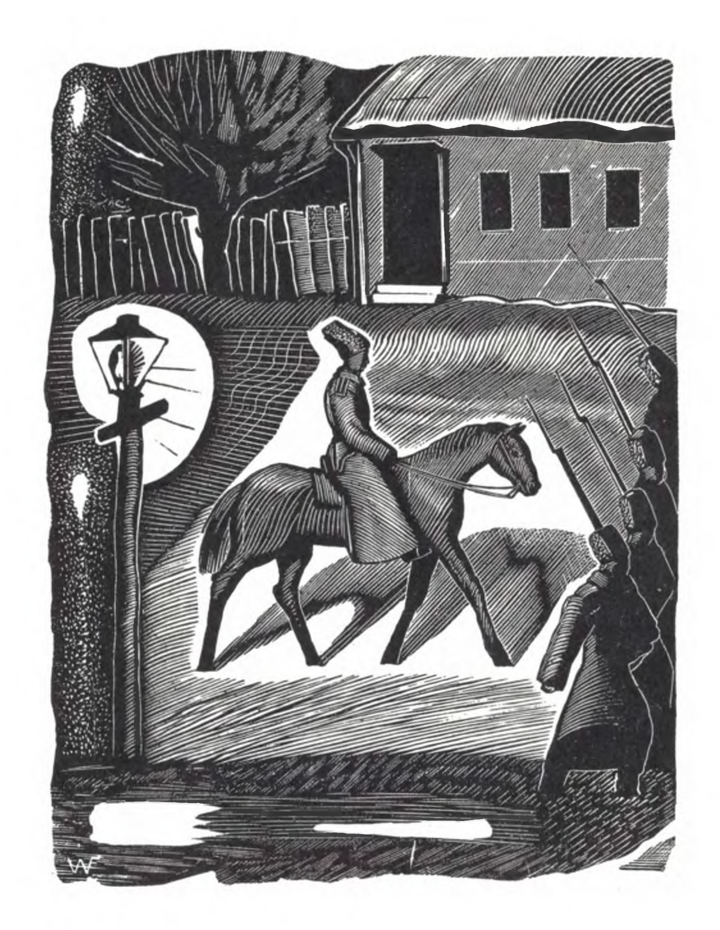
В гравюре на дереве путь от замысла к изображению имеет много ступеней, не может осуществиться непосредственно.

Ты делаешь рисунок на бумаге, ты в обратном положении должен сделать его на доске карандашом, потом по карандашу проходишь тушью, затемняешь и режешь, проверяя свою работу в зеркале, где лучше видишь все штрихи, которые ты нанес. Потом еще печатаешь и корректируешь.

Очень важно для художника, чтобы время, потраченное на работу, прожито было творчески горячо, как говорится — вдохновенно. Может показаться, что такой усложненный способ изображения, занимая большой кусок времени, ведет к тому, что время, потраченное на гравюру, переживается только как технический процесс, лишено творческого напряжения. Но это неверно. Гравюра на торцовом дереве хотя и лишена той непосредственности изображения, какая есть у рисунка, дает художнику полное напряжение. И хотя гравируешь не быстро, но напряженность работы связывает все моменты, и весь процесс проходит творчески.

Но тем не менее есть ремесленные моменты: вынимание больших белых поверхностей, точка инструментов и гравирование рамы; это дает профессии гравера возможность соединить ремесло с искусством, что очень ценно.

В силу того, что вы работаете по затемненной доске, вам все видно. Это очень важно. И почти всегда только что гравированная доска, с которой еще не делали оттисков, кажется гораздо лучше, чем оттиск. Может



быть, потому, что белые штрихи углубляются, а черные остаются наверху. Но, во всяком случае, вся работа идет под проверкой глаза. Вы видите то, что делаете.

Вот то новое, что внесено теперь в гравюру. Это кажется незначительным событием, а привело к сугубо художественному методу всей работы на доске.

Вы имеете перед началом работы черный прямоугольник доски — это основа будущей гравюры, и если вы уважаете в материале его цельность, то должны, создавая рисунок, как бы сохранять первоначальное состояние доски, то есть сохранить цельность черного, несмотря на вынутые белые места и штрихи.

Постараюсь разъяснить эту мысль.

Если скульптор лепит из глины, то он начинает с каркаса: на каркас налепляет глину, и изображение, которое он хочет сделать, возникает в его представлении. То же самое бывает иногда, когда рисуют: линией создается форма.

А если скульптор рубит из камня или из дерева, то перед ним уже есть какая-то форма куска, и он в ней представляет себе и ищет, старается увидеть всякое движение — движение торса, и руки, и ноги. Так делал Микеланджело. Мрамор как бы внутренне содержит будущую статую, и она

постепенно освобождается, показывая не всё сразу — где плечо, где колено, и т. д.

Когда вы начинаете гравировать и сделали уже несколько штрихов, то ставите доску перед зеркалом, освещаете ее соответственно, и в темной поверхности доски вы угадываете, как бы видите и форму, вам нужную, и штрихи, которые вам нужно наложить.

Вся работа в идеале должна идти цельно. Вы не должны закончить один кусочек, потом переходить к другому, а, сделав какие-то белые удары и выявив какие-то белые места на доске, сейчас же смотреть и заботиться о том, какие же другие белые удары должны им отвечать, и в счастливом случае в каждый момент работа будет цельной и художественной, если даже она и не закончена.

У Микеланджело, когда он что-нибудь вырубал и удалял кусок мрамора, пустота, которая образуется, всегда «вспоминает», что она была раньше частью куска, и вместе с оставшимся куском мрамора образует цельную форму.

Аналогично этому и в гравюре: удаляя черное и вводя белое, мы как бы прячем черное под белое, и цельность черной доски сохраняется, даже если белого очень много.

Вот, например, титульный лист книги с гравированным шрифтом — и больше нет никакого изображения; все же, несмотря на то что белого очень много, а черного — один только шрифт, мы чувствуем под этим белым черный прямоугольник первоначальной доски, с которого мы удалили так много черного. Это ощущение прямоугольника первоначальной доски достигается расположением шрифта, его рисунком и качеством черного цвета в шрифте.

Словом, это делает самый процесс гравировки увлекательным, и, когда ты сидишь и смотришь на темные места и угадываешь в них будущую форму, это ведет к насыщенности всего процесса творчества.

Потом, когда кончаешь гравюру, то оттискиваешь ее. Накатываешь краску валиком, накладываешь бумагу и притираешь костяным ножичком бумагу к доске. Таким образом получается оттиск. И надо сказать, что он всегда немного разочаровывает.

Тогда начинается работа над оттиском — корректура при помощи белых бумажек, накладываемых на оттиск.

Накладывая и перекладывая эти бумажки, соображаешь, в каких местах нужно усилить белый цвет, и потом осуществляешь это на доске.


БЫЛИНЫ

Но всегда следишь за тем, чтобы белое было массивным, как бы налитым, подобно луже молока, имело бы напор, а не вытекало через какой-нибудь поток наружу, соединяясь с белым листом.

Вот, например, моя гравюра к повести Сергея Спасского «Новогодняя ночь».

Я хотел, чтобы то́ белое, которое изображает сияние вокруг фонаря, было очень напряженным, оно должно как бы расталкивать черноту ночи. Белое на снегу — несколько иное, не такое напряженное, более спокойное. Но и белое вокруг фонаря и белое на снегу совсем иное, чем белое бумажного листа, окружающее гравюру. Белое бумажного листа не выражает никакого конкретного явления, оно совершенно отвлеченное и поэтому не может нести в себе такого напряжения.

Если белое обессилить в гравюре, тогда его нельзя моделировать, делать разным, а это необходимо, чтобы белый цвет мог вступать во взаимоотношение с черным.

Весь этот процесс обогащается оттого, что результаты проверяются зрением. Можно всегда зрительно проверить и оценить то, что сделал.

Остановлюсь еще на одном моменте — переводе рисунка на доску в зеркальном положении.

Некоторые художники считают несущественным, если в гравюре или литографии получается обратное изображение. Но таким образом что-нибудь существенное, увиденное в натюрморте или пейзаже, будучи в натуре справа, в рисунке окажется слева или наоборот.

Правая и левая сторона совершенно разно нами воспринимаются.

Прежде всего мы смотрим на правую сторону, и если на ней организуем центр композиции, то от него мы идем налево и возвращаемся обратно на правую.

Можно организовать центр в левой стороне, но тогда мы начинаем справа, с подчиненной части, и приходим к центру.

Так что зеркало в гравировании играет существенную роль и в процессе перевода на доску рисунка, и в процессе обработки самой доски.

Теперь расскажу о разных методах гравирования. Типичные из них два.

Я, например, гравирую битву Добрыни со Змеем. Это компактная группа, сложная. Тут переплетаются и туловище змея, и крылья, и конь, и центром этой группы является Добрыня. Все это намечено у меня на доске. Затем вся доска затемняется. И вот моя задача: оформить эту группу



снаружи, дать ей выразительный силуэт, форму данных фигур, их внешние очертания. Когда это сделаешь, начинаешь светом и цветом характеризовать объемы внутри силуэта, все время следя, чтобы силуэт не пострадал. Таким образом, перед тобой задача: чтобы от подробностей не пострадала цельность силуэта. И всему этому помогает проверка в зеркало. Там это все видно. Когда сделаешь оттиск, видишь, как силуэт различными формами по-разному лежит на белой бумаге. Там, где силуэт объемный, создается впечатление, что он находит на белое, лежит на белом. В других местах, где белое активно входит в силуэт, черное подчиняется белому; эти места получаются более тонкими, и это создает в силуэте различную тяжесть. Композиция и состоит в сочетании всех этих элементов, и надо белым внутри силуэта их поддержать, чтобы не нарушалась плоскость бумаги, придавая разным частям вес и разную массивность и в то же время учитывая плоскость листа.

Это один пример. А другой пример иной.

Гравируешь что-нибудь в рамке; следовательно, такого же формата, как доска. На доску наносишь рисунок, изображающий, например, беседу Пимена с Григорием в «Борисе Годунове». И начало работы состоит в том, что ты наносишь на плечо или на лоб Пимена свет, то есть делаешь штрихи, которые лежат на форме, лежат на черном. Затем стараешься найти такое место, где можно было бы подцепить это черное белым, то есть так положить белое, чтобы получилось, будто оно лежит под черным.

Вот эти два удара белым на доске начинают всю работу, и, взаимно сочетаясь и усложняясь, они строят все изображение. Это второй случай. И на этом примере выясняется, что у белого цвета может быть разное качество — в зависимости от того, кажется ли белый цвет лежащим на черном цвете или лежащим под черным цветом. Это будут два разных цвета.

То же и черный цвет: если он лежит на белом — это один цвет, если под белым — другой. Это тоже два разных цвета.

Гравюра на дереве, так же как и наборный шрифт в книге, относится к высокой печати. Тонкость штриха в гравюре на дереве вполне соответствует тонким штрихам в шрифте. На книжной странице деревянная гравюра очень хорошо связывается со шрифтом. Поэтому ничто так не идет в книгу, как гравюра. Там ей место, и там она может показать в полной мере все свое разнообразие и тонкость.

О КНИГЕ

Теперь я расскажу вам о книге как о художественном произведении. О ней можно говорить и как об изделии полиграфической промышленности, то есть как о техническом произведении, но я буду говорить о ней как о художественном произведении.

Всякое художественное произведение цельно и сложно. Цельность дает ему единство, а сложность — многообразное содержание. Например, цельность глины не будет художественной цельностью. Аморфная ее масса лишена членений, которые нуждались бы в объединении.

А сложность кучи камней не будет художественной сложностью. В ней нет главного и второстепенного, основного и подчиненного, элементов разного качества — все составляющие ее части имеют равную цену.

Только логически члененное и при этом объединенное цельным художественным строем произведение становится действительно художественным.

Книга может быть примером одновременно цельного оформления и разнообразного содержания.

Между прочим, для книги характерна та двойственность художественного произведения, которая встречается всюду в искусстве. Картина или статуя — с одной стороны, вещи, предметы, которые существуют в нашей квартире или в парке на улице, так же как мебель, дома, машины, а с другой стороны, та же картина, статуя имеют свое внутреннее содержание — целый мир, сложный и разнообразный. Книга тоже существует как вещь в нашей комнате, лежит, как кирпичик, на нашем столе или стоит на полке.

Когда же мы держим раскрытую книгу в руках, нас не покидает ощущение книги как вещи, мы рукой осязаем ее переплет, а глазами глядим внутрь книги и видим сложность ее художественного оформления, обусловленного самим литературным произведением — титульные листы, и страницы, и заставки, и концовки,— то мы переживаем двойное восприятие художественного произведения.

Разнообразие книги зависит еще от следующего: разные ее страницы получают разное качество, разное свойство.

Древняя книга была свитком, она была односторонняя — лист использовался только с одной стороны.

В древней китайской книге этот свиток как бы сложили гармошкой и одну сторону склеили. Мы опять имеем здесь книгу одностороннюю: только одна сторона страницы используется, другая сторона спрятана внутрь и не используется.

В нашей книге, европейской, мы имеем двустороннюю страницу, правую и левую стороны. И когда мы перелистываем нашу книгу, то мы как бы видим все правые страницы, ведущие нас в глубь книги; когда мы перевертываем правую страницу, то ожидаем тоже правую, и левая страница оказывается для нас несколько неожиданной, мы на нее как бы оглядываемся. Поэтому все титульные листы, спуски (то есть начальные страницы, где текст печатается не с самого верха), заставки ставятся на правой странице — они ведут нас в глубь книги; и поэтому большая страничная картинка на правой странице будет мешать нашему движению в книгу, она увлечет, захватит нас изображенным на ней пространством, поведет в свою собственную глубину.

Поэтому мне кажется, что страничные иллюстрации нужно помещать на левой стороне. Как бы оглянувшись назад, мы можем сосредоточиться, рассматривать изображение, и это не будет мешать нашему движению в глубину книги.

Вот эти разные качества и свойства страниц делают книгу разнообразной и сложной.

Чтобы рассказать вам о книге подробно, я возьму какое-нибудь литературное произведение и мысленно его оформлю. Расскажу о том, как это получится в определенной книге.

Я думаю взять «Евгения Онегина». Всем вам он известен, и содержание его не надо будет пересказывать.

Я иногда мысленно оформляю какое-нибудь произведение, которое

в действительности я не оформлял, и иногда затрудняюсь, как его иллюстрировать.

Я думал, например, о том, как иллюстрировать пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке». Мне казалось, что монументальное, спокойное течение всей сказки, которую я очень люблю, не выражается той суетней со старухой, в которой она то дворянка, то царица, и иллюстрировать это было бы неприятно.

Я понял значение происшествий тогда, когда увидал, что позади всего, как основа, видится море, и тихое и бурное, и это поставило все на свое место, и сказка приобрела свое монументальное течение.

Так же и в «Евгении Онегине». Мне странно было изображать Евгения сидящим перед зеркалом:

«Он три часа по крайней мере
Пред зеркалами проводил».

Так же странно изображать мелочи петербургской жизни, как в деревенской, изображать чудака — «чудак печальный и опасный».

И только когда я понял, что всему мерой является Татьяна с ее любовью к русской природе, тогда все стало на свое место.

Очарование Татьяны, конечно, трудно изобразить, но это все взвешивало бы. То, что «она любила на балконе предупреждать зари восход», что она «любила русскую зиму» и все обычаи и поверья, которые ее окружали, делает ее особенно тонко чувствующей и народной.

«Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит».

Можно заметить, что Пушкин пишет обо всем с иронией, а ее эта ирония не касается. Он всегда говорит о Татьяне, как о чем-то чрезвычайно драгоценном.

Конечно, апогеем является письмо Татьяны. Тут сказывается вся глубина чувств, вся ее правдивость. Но в какой-то мере тоже высокой точкой является сон Татьяны с его снежным пейзажем, лесом, с русской природой, — он передает самые сокровенные чувства ее. В волшебном облике он как бы пророчествует о тревогах, которые назревают. И представить себе композицию «Евгения Онегина» без сна Татьяны очень трудно. Тогда

весь эпизод с дуэлью был бы неожиданностью. А так, после сна, он естественно входит в повествование.

Мне хотелось бы еще отметить, что в последнем эпизоде, когда Евгений застает Татьяну плачущей, ее поза у Пушкина описана как поза простой женщины, почти деревенской:

«И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой».

Как это по-женски и по-простому! Совсем не похоже на княгиню.

И еще мне хочется выяснить вопрос с пушкинской иронией. У него все изложение, вся вещь пронизана иронией. Говорит ли он о деревне, говорит ли о Петербурге, о луне («замена тусклых фонарей») или о родных, где он приходит к заключению, что надо любить только самих себя,— несомненно ясно, что он иронизирует над кем-то, может быть, над той же светской чернью.

Таким образом, и в описании самого Онегина, особенно его образования, звучит ирония. Если перечислить все названия книг, которые он прочел, можно считать, что он вовсе не мало знал.

Серьезно характеризует его встреча с Пушкиным. Здесь Пушкин как бы равняет его на себя и относится к нему совершенно без иронии:

«Мне нравились его черты:
Мечтам невольная преда́нность,
Неподражаемая странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен — он угрюм,
Игру страстей мы знали оба».

Теперь, анализируя все произведение, мы можем рассмотреть, какие темы проходят в нем. Каждую из этих тем мы должны особо иллюстрировать — большими или малыми иллюстрациями. Прежде всего — сюжет. История Онегина и Татьяны, Ленского и Ольги. Это основной сюжет романа, и его, конечно, нужно выделить. Потом описание Петербурга и параллельно ему описание деревенской жизни. Потом — сам Пушкин, его мысли, его отступления. Вот, собственно, все темы. И для их изображения нужно выбрать особые средства, доступные книге.

Теперь будем разбирать всю книгу.

Переплет.

Если он сделан из хорошего материала, например из кожи, то достаточно золотых букв и великолепного качества поверхности материала, чтобы его оформить. Но так как у нас по большей части на переплет идут материалы невысокого качества, то мы стараемся вещественность переплету придать изображением. Изображение делает этот материал как бы более качественным. Я думаю, что к данной вещи наиболее подходит изображение Петербурга. Но важно изобразить его так, чтобы воздушная пейзажность не сделала корки переплета зрительно легким. Мне кажется, что нужно это сделать силуэтами, так, чтобы переплет не потерял своей вещности, осязательности.

Затем, когда я переворачиваю переплет, я вижу форзац.

Форзац — это изнанка переплета и следующий за переплетом лист. Они образуют разворот. Этот разворот может быть просто цветной, чтобы подчеркнуть в дальнейшем белизну бумаги. А если он изобразительный, то изображает подоплеку всей книги, почву, основное отвлеченное общее состояние, общий характер всей повести. В «Евгении Онегине» действие происходит в различной обстановке, в различной среде, но там очень большую роль играет природа, русская природа. В сущности, проходят и лето, и осень, и зима, и весна. И так как природа — это тема Татьяны, ее пространство, то я считал бы, что здесь на форзаце нужно изобразить русскую природу. Форзаца два — передний и задний. Следовательно, можно изобразить различные картины природы. Но, прикидывая вначале различные пейзажи, мне вдруг пришло в голову: а если поместить там зимний пейзаж, со снегом, с деревьями, покрытыми инеем, словом, изобразить чудный блеск зимы... И почему-то такой, казалось бы, холодный пейзаж мог бы сделать все чувства, описанные в «Евгении Онегине», еще более интимными и доходчивыми.

Мы рассмотрели форзац, один из элементов книги.

Если взять все элементы книги, составляющие как бы оркестр разных инструментов, то мы увидим, что каждый элемент книги имеет свой голос, свою задачу.

Перевернем теперь дальше страницу. Перед нами разворот, в котором левая сторона пустая, на правой может быть название издательства или издательская марка.

А здесь, в пушкинской вещи, необходимо найти место посвящению:

«Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить
Залог достойнее тебя...»
и т. д.

Поместить его нужно на правой стороне с большими полями и даже немного сдвинуть вправо от середины, чтобы указать движение в книгу. Нужно сказать, что много воздуха в начале книги — это хорошо: это предваряет встречу со страничным столбцом.

Переворачиваем книгу дальше и находим очень важный разворот. На левой странице может помещаться фронтиспис, на правой — титульный лист. Фронтиспис — это иллюстрация, относящаяся ко всей книге. Это как бы герб всей книги, символически передающий ее содержание; это может быть портрет героя или героини или изображение самого важного момента в книге; это может быть портрет автора, как бы составляющий душу книги. Как он будет изображен, я сейчас не знаю. Между прочим, портрет Пушкина позволит пронизать всю книгу пушкинской темой, так как почти все главы потребуют концовок о Пушкине. Таким образом через всю книгу пройдет пушкинская тема.

В первой главе большой кусок занят пушкинскими мыслями, и в конце он напутствует свое произведение:

«Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье,
И заслужи мне славы дань:
Кривые толки, шум и брань!»

Во второй главе под конец опять много рассуждений Пушкина. Он, как бы задумавшись о своей судьбе, немного иронически говорит:

«Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!
Прими ж мои благодаренья,
Поклонник мирных аонид,

О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья,
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика!»

В третьей главе мы слышим непосредственную речь Пушкина. Он в самый напряженный момент повествования оставляет нас со словами:

«Мне должно после долгой речи
И погулять и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь».

Под конец четвертой главы мы встречаем блестящие рассуждения о вине, кончающиеся словами:

«Да здравствует *бордо*, наш друг!»

Вся глава оканчивается сентенцией о Ленском, о его любви:

«Стократ блажен, кто предан вере,
Кто, хладный ум угомонив,
Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок;
Но жалок тот, кто всё предвидит,
Чья не кружится голова,
Кто все движенья, все слова
В их переводе ненавидит,
Чье сердце опыт остудил
И забываться запретил!»

Пятая глава только одна не кончается собственно Пушкиным. Намечается дуэль.

«...Пистолетов пара,
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его».

Наоборот, шестая глава кончается прощанием с юностью, длинным личным рассуждением о поэзии и прозе, о летучих листах, о полдне жизни и т. д.

XLIV

«Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль...
. . . .
Ужель и впрямь и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней...
. . . .

XLV

. . . .
Благодарю тебя. Тобою,
Среди тревог и в тишине,
Я насладился... и вполне;
Довольно! С ясною душою
Пускаюсь ныне в новый путь
От жизни прошлой отдохнуть.

XLVI

Дай оглянусь. Простите ж, сени,
Где дни мои текли в глуши,
Исполнены страстей и лени
И снов задумчивой души.
А ты, младое вдохновенье,
Волнуй мое воображенье,
Дремоту сердца оживляй,
В мой угол чаще прилетай,
Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь
И наконец окаменеть
В мертвящем упоенье света,
В сем омуте, где с вами я
Купаюсь, милые друзья!»

В седьмой главе Пушкин, пародируя классицизм, вставляет вступление, рассказывающее, о ком он поет:

«Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь.
Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть».

Последняя, восьмая глава кончается прощанием Пушкина с героями. Причем он характеризует своих героев: Татьяну называет идеалом, а Онегина — спутником странным, и трогательно прощается со своим трудом:

«Прости ж и ты, мой спутник странный,
И ты, мой верный идеал,
И ты, живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Всё, что завидно для поэта:
Забвенье жизни в бурях света,
Беседу сладкую друзей.
Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал».

Таким образом, начав во фронтисписе с портрета Пушкина, нужно и в концовках к главам так или иначе изобразить Пушкина и передать его мысли. Сделав так, мы обнимем все произведение личной пушкинской темой и придадим книге цельность.

Но надо сказать, что эти темы большей частью трудны для концовки.

Что такое концовка? Вы представляете себе, что идет страница с горизонтальными строками. На странице очень сильный горизонтальный строй, движение по ней вниз напряженное от строки к строке; и вдруг это кончается, и перед нами чистое поле, можно сказать — воздух, как в начале книги. Если в странице горизонталь и отчасти вертикаль имели значение, то здесь мы должны подчеркнуть, что их роль окончилась. Горизонтальные строки сколько-то еще скажутся на концовке, но в общем концовка стремится к шару, к кругу, к предметности. Она как бы подчеркивает, что строки кончились, возникает воздух, новое пространство книги.

И, учитывая это, те темы, которые мы отметили, не так легко войдут в концовку, хотя концовка может быть и иной, чем круг, — какая-нибудь форма, горизонтально распространяющаяся на страницу, тоже может быть концовкой и характеризовать воздух. Нужно только подумать и постараться.

Теперь о титуле, который лежит справа от фронтисписа. Это буквенная композиция, собственно, начало книги. Тут мы решили, что все главы наши будут начинаться внутренними титулами, так называемыми шмуцтитулами. И через титул, как через стеклянную дверь, мы в воображении видим все внутренние титулы. И это должно придать книге опять-таки цельность.

Кроме букв, которые помещаются на титуле — названия и автора вещи, а в шмуцтитулах названия номеров глав, — мы можем поместить изображения, я думаю — пейзажные.

На главном титульном листе и на шмуцтитуле первой главы изобразить Петербург, на шмуцтитулах остальных глав — деревню в разное время года, к седьмой главе сделать Москву, а к восьмой — опять Петербург.

Когда перечитываешь «Евгения Онегина», то поражаешься сложности изображения общества, мастерству, с которым поэт изобразил многогранность его состава. Тут и Москва, тут и деревня с помещиками и крестьянами. И надо сказать, что Пушкин беспощадно критикует и городское и деревенское общество. Иногда его ирония мягкая, иногда она очень острая. Это особенно касается Петербурга. Хочется припомнить конец шестой главы, как он давался в первом издании романа, где поэт перечисляет тех, с кем приходится ему жить:

. . . .

«Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь

И наконец окаменеть
В мертвящем упоенье света,
Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,

XLVII

Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев, и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопьев добровольных,
Среди вседневных модных сцен,
Учтивых, ласковых измен,
Среди холодных приговоров
Жестокосердной суеты,
Среди досадной пустоты,
Расчетов, дум и разговоров[1],
В сем омуте, где с вами я
Купаюсь, милые друзья!»

Таков приговор свету. И в других случаях его описания большей частью проникнуты иронией.

То, что Пушкин вспоминает с симпатией, — это юность и любовь. Но и юность проходит, и приходится об этом сожалеть.

Если взять общество, которое описывает Пушкин, то оно сложно, противоречиво и своими условностями саму́ любовь ставит в ложное положение.

Среди всего этого происходит роман, в котором героем является Евгений Онегин, а действующие лица — Ленский, Ольга, Татьяна. И мы должны прежде всего рассказать сюжет этого произведения, и для этого нам нужны большие иллюстрации, страничные иллюстрации, которые мы поместим на левой стороне. В них мы должны прежде всего изобразить Евгения Оне-

---

[1] Современному читателю строки эти — со стиха «Среди бездушных гордецов» до стиха «Расчетов, дум и разговоров» — известны из «Примечаний к «Евгению Онегину» Пушкина, которые печатаются обычно во всех изданиях после текста романа.

гина, хорошо бы в сцене с Пушкиным, в свете; затем — Ленского, их сцена с Онегиным у камина; Ольгу, ее отношения с Ленским; Татьяну, ее любовь к природе, сцена в лесу; и тут, мне кажется, нужно включить, как я уже сказал, большой иллюстрацией сон Татьяны. Конечно, сцена письма Татьяны тоже должна быть изображена. Диалог Татьяны и Евгения Онегина, дуэль и как последняя иллюстрация — сцена Евгения Онегина с Татьяной в последней главе.

Эти изображения, по-моему, должны быть в рамках, с фигурами во весь рост. Так, чтобы чувствовалось отношение фигуры к пространству, в котором она находится. И эти иллюстрации, проникнутые романтизмом, в то же время должны быть строгие.

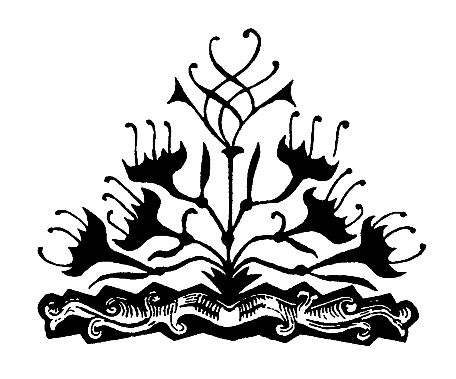
Кроме этих иллюстраций, будут мелкие иллюстрации, рассеянные между строфами, описывающие Петербург, бал и другие сцены.

Затем — деревня Онегина; Ларины, Ленский, затем Москва и опять Петербург.

Все иллюстрации должны передать главную тему — разочарованность Онегина и прелесть Татьяны. Нужно передать, что Онегин отщепенец, «чудак» и что Татьяна связана с природой и с народом, что все ее наивные занятия, гадания и обычаи, — все это связывает ее с народом.

Так, я думаю, нужно оформить книгу «Евгений Онегин».

Вот таким образом я хочу поэму Пушкина сделать книгой. Вы видите, что части книги, ее отдельные страницы составляют как бы оркестр разных инструментов и по-разному говорят о главной теме. Это я и хотел показать и тем подчеркнуть возможности книги как пространственной формы, передающей литературное произведение.



КАК Я ОФОРМЛЯЛ «РАССКАЗЫ О ЖИВОТНЫХ» Л. ТОЛСТОГО

Давно, когда существовало издательство «Academia», мне привелось оформлять в этом издательстве в 1932 году маленькие рассказы о животных Л. Толстого, не кого-нибудь! Чтобы иллюстрировать это произведение, нужно было быть сугубым реалистом и иллюстрации должны были быть особенно реалистичными. Надо сказать, что я даже мысленно не брался иллюстрировать произведения Толстого. Толстой описывает своих героев зрительно, так, что иллюстрация как будто не нужна — она только повторила бы то, что сделал Толстой. Вот, например, его описание Долохова в романе «Война и мир»:

«Долохов был человек среднего роста, курчавый и с светлыми голубыми глазами. Ему было лет 25. Он не носил усов, как и все пехотные офицеры, и рот его, самая поразительная черта его лица, был весь виден. Линии этого рта были замечательно тонко изогнуты. В середине верхняя губа энергически опускалась на крепкую нижнюю острым клином, и в углах образовывалось постоянно что-то вроде двух улыбок, по одной с каждой стороны; и все вместе, а особенно в соединении с твердым, наглым, умным взглядом, составляло впечатление такое, что нельзя было не заметить этого лица».

Интересно это описание сравнить с описанием героя рассказа «Выстрел» у Пушкина:


Л. ТОЛСТОЙ
РАССКАЗЫ
О
ЖИВОТНЫХ

«Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным. Ему было около 35 лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя. Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке, где жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сюртуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось при том рекою. Никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмеливался о том его спрашивать. У него водились книги, большей частью военные, да романы. Он охотно давал их читать, никогда не требуя их назад, зато никогда не возвращал хозяину книги, им взятой. Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета».

У Пушкина почти нет зрительных описаний. Он описывает больше психологию и характер героя. Так что иллюстрация, конечно, сыграла бы нужную роль, изобразила бы зрительно то, что Пушкин выразил как романист, писатель, словесно характеризуя своего героя.

Но в «Рассказах о животных», изображая все очень реально, Толстой не прибегает к зрительным описаниям.

И вот, прежде чем начать работать, я должен был найти зайца, настоящего зайца, а не кролика, которого всё мне подсовывали всякие изображения. Куда бы я ни обращался, всюду был кролик.



Наконец в зоопарке в вольере с павлинами я нашел зайца и поразился его строению. Он был гораздо серьезнее, чем кролик.

Я стал гравировать. И должен сказать, что гравюра, которая у меня получилась, мне не понравилась. У меня вышел заяц очень реальный, но чем-то

он был нехорош. Мне казалось, что его можно разглядывать — шуба такая, строение такое. Но больше ничего.

Можно было сказать, что признаков отрицательных у него не было, но он никак не был поэтическим зайцем. А мне нужен был реально-поэтический заяц, который рассказывал бы о снежных полях, о морозах, о порослях осины, о морозных ночах.

И я награвировал другого, такого, который должен был жить в книге, в этой вот книге.



А книга как складывалась? Прежде всего шрифтом. Мне удалось получить великолепный шрифт в типографии Гознака. Это была так называемая «обыкновенная» гарнитура, то есть шрифт с тонкими усами и довольно черными штамбами — вертикальными основами букв, — так что книга вся была наполнена красивым черным цветом. И вот в таком книжном пространстве должен был жить мой заяц. Он должен был быть круглым и темным и вылепленным средством гравюры.

Так установил я для себя, как мне выражать реализм Толстого.

Теперь обо всей книге. Обложка — заяц среди кустов, гравюра в два цвета. Здесь довольно экономно взят второй цвет, и для спинки зайца и для фона. Как мне казалось, на обложке я имел право сделать большого зайца.

Затем титульный разворот. Здесь главные хозяева — буквы. И рядом





ГРАВИРОВАЛ
В. ФАВОРСКИЙ

ACADEMIA

с ними — животные и голуби и Толстой, который все это рассматривает. Широкий вход в книгу, а дальше текст (я уже говорил о красоте шрифта) был снабжен моими заголовками — тоже буквами, больших размеров. И здесь первая иллюстрация — «Пожарные собаки»; я ее не буду защищать, она мне не нравится.

А дальше «Воробей»; воробей реальный, которого почти что можно пощупать, он почти что скульптура, до того он входит в наше сознание как существующий.

Дальше — полет ласточек туда и сюда, живой, хлопотливый, над гнездом. Это было реально, особенно в книге, на странице.

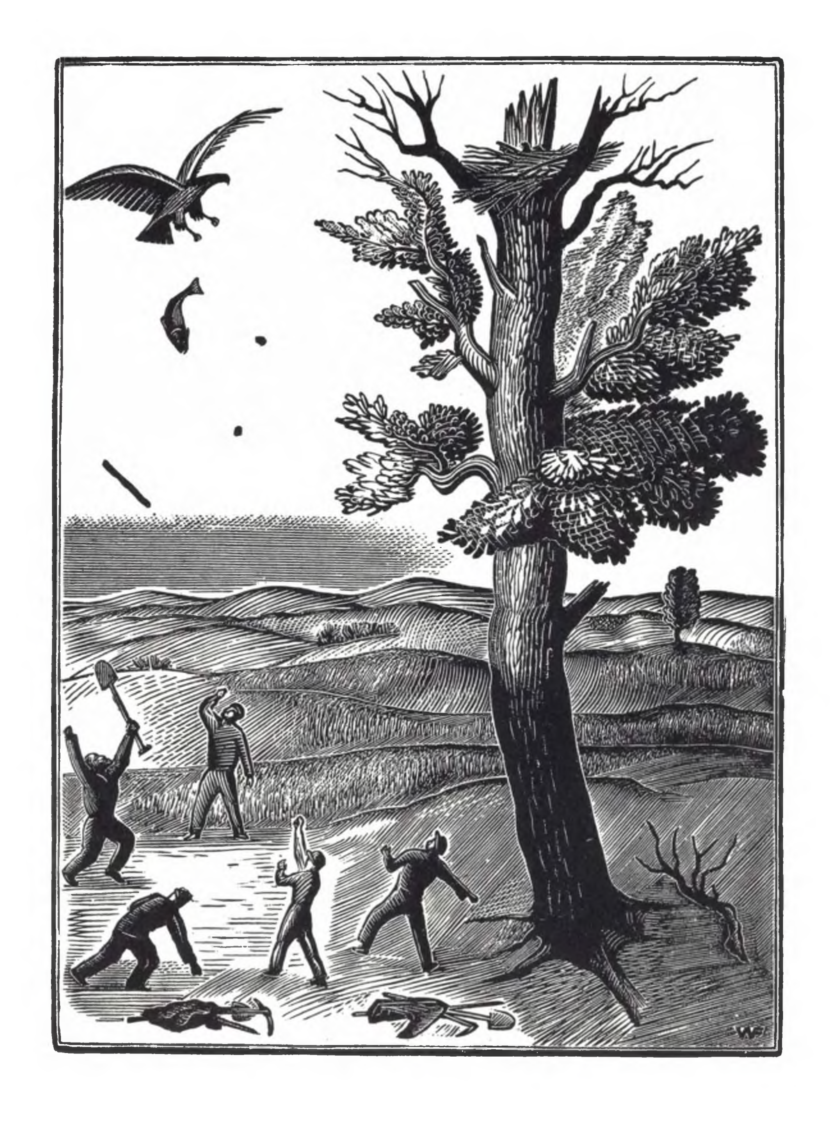
Дальше — заяц с серебряной шкуркой, которую можно только гравюрой сделать. И потом — рассказ про зайца. На развороте — морозная ночь.

Каждый рассказ оформлялся по-своему, показывая по-своему своего героя, и тем не менее вся книжечка получилась цельной.

Дальше — «Орел»; рабочие кидают камни в летящего орла. Тут я должен сказать, что мне удалось сделать дерево очень большим, потому что я низ его выпрямил.

Кончил я этот рассказ виньеткой — орлиное гнездо с орлом. Это книжно красиво, в книге это живет.

Реализм иллюстраций усиливается еще изобразительным рассказом;



так, например, в истории со слоном изображены все три состояния слона: как он рассердился, как он подчинился женщине и как он стал работать с мальчиком на шее в качестве вожака. Все изображено мною, как и в рассказе: все можно видеть, и в то же время все это по-книжному, со шрифтом вместе, так же цветно.

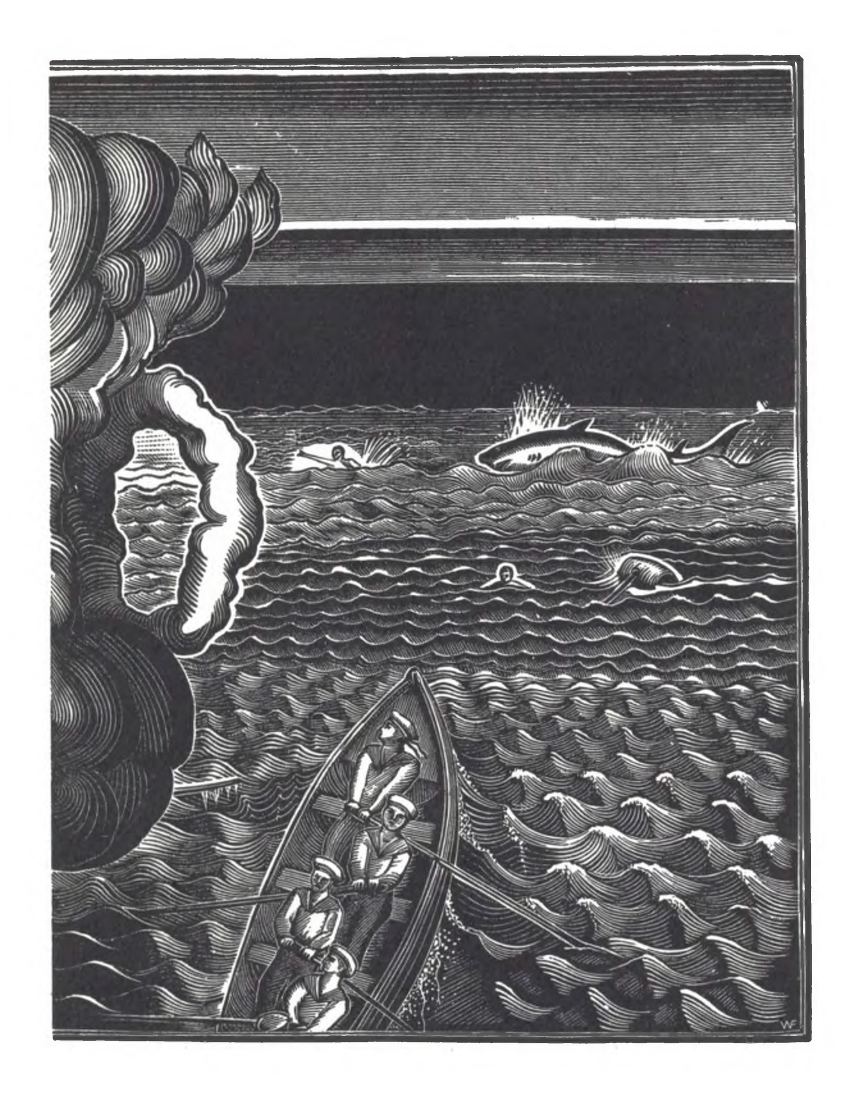
Наконец — «Акула». Тут я, с одной стороны, хотел поразить читателя видом этого чудовища среди волн, с другой стороны — в подробностях рассказать о выстреле. Я обратился к художнику Павлинову Павлу Яковлевичу, который когда-то служил во флоте, чтобы узнать все про корабль





и про орудия. И на развороте использовал две страницы для иллюстраций.

Я рассказал всё в подробностях. Мне нужно было, с одной стороны, сделать это цельно, а с другой стороны, рассказать обо всем. Рассказ в этой иллюстрации доведен до предела, но таким способом он становится особенно реальным.



Кончается все рыбкой после страшной акулы. Эта маленькая рыбка — концовка всей книги.

Таким образом, я, как понимал, сделал толстовские рассказы.

И мои иллюстрации в связи с этим должны быть поэтическими, потом — жить в этой книге, существовать в ней в связи со шрифтом, с заголовками, со всем, что в книге есть.

КАК Я ИЛЛЮСТРИРОВАЛ «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

Я очень люблю «Слово о полку Игореве». Я оформил и иллюстрировал «Слово», потому что это произведение всегда меня восхищает. Трудно, по-моему, даже в мировой литературе найти эпическое произведение, равное «Слову».

«Слово о полку Игореве» очень древнее литературное произведение. Оно было написано в XII веке, когда Москва только-только зарождалась.

Центром Руси, ее столицей, был Киев, вся Русь делилась на отдельные княжества, которые должны были подчиняться великому князю Киевскому, но часто его не слушавшие и часто враждовавшие друг с другом из-за городов. Спорили о том, кто из братьев и родных старше, кто имеет право на лучшее место; собирались, делили между собой места, но часто, не договорившись, брались за оружие и решали спор битвой, шли войной брат на брата.

Русичи были народ рослый, сильный, живой и изобретательный в борьбе с природой, храбрый в защите своих границ от враждебных соседей. А это было необходимо, так как на юге лежали бескрайние степи, сплошь до Черного моря, а там с незапамятных времен кочевали разные народы; они городов не имели и переходили по степям со своими стадами с места на место. Когда у них накапливались силы, нападали на русские города и се-

ления, жгли их, грабили, уводили жителей в плен и продавали пленных на берегу Черного моря, часто в очень дальние страны.

Когда русские князья ссорились между собой, то половцам — так назывался один из кочевых народов — это было выгодно, и они смело нападали на наши земли; но часто русские князья объединялись и шли в степи, усмиряли половцев и договаривались с ними, чтобы они на Русь не ходили и крестьян и города не грабили.

То, что рассказано в «Слове о полку Игореве», как раз касается половцев и борьбы с ними.

Получилось так, что был поход на половцев во главе с великим князем Киевским. Черниговский князь Игорь почему-то не пошел в этот поход, а спустя некоторое время решил идти сам, с братом своим Всеволодом. Они были храбрые и смелые, и дружина у них была — один другого лучше, и они решились одни, без других князей, победить половцев, но не осилили их и попали в плен, а дружина их была побита.

Это печальное событие взял автор «Слова», и, рассказывая о нем, он, с одной стороны, хвалит русских князей и воинов за их храбрость, за их геройство; в то же время горюет о том, что мешает им разрозненность, самовольство, злоба друг на друга, которая часто переходит в междоусобные войны и нападения. Все «Слово» направлено на осуждение раздоров и самовольства, на уговоры, чтобы князья жили в согласии и в единстве.

Автор «Слова», возможно, был дружинником князя Игоря и очень, по-видимому, любил князя и его семью, но он еще больше любил свою родную Русь и, восхваляя храбрость Игоря и Всеволода, упрекает их в самовольстве.

Это содержание «Слова», но как все это написано? Я думаю, что трудно найти другое такое высокохудожественное произведение, особенно в древней литературе. Любовь к русским людям, любовь к родине и к родной природе делает для автора все, чего он ни коснется, живым.

Каждый город, каждая местность, каждая река и море, и солнце и ветер — словом, вся природа живет, и не равнодушна к человеку, а либо любит его, либо враждебна, — как поле, южные степи, земля незнаемая. И автор так горячо ко всему относится: чем-то гордится, чему-то радуется и о многом печалится.

Все это придает «Слову» высокую поэтичность, и автор, создавая свою песнь, так замечательно пользуется современным ему древним русским

языком, так он у него звучит, что никакие переводы не в состоянии передать всей словесной музыки «Слова о полку Игореве».

Я четыре раза приступал к оформлению «Слова». Книга, изданная Детгизом, — последняя моя работа над «Словом». Издание это отличалось тем, что в книге на развороте, друг против друга, помещались текст древний и перевод. И поэтому естественно было делать иллюстрации в разворот, занимающий обе страницы. При такой композиции все иллюстрации имеют удлиненную форму, что способствует, как мне кажется, передаче эпического характера всей вещи.

Надо сказать, что когда приступаешь к иллюстрированию такого произведения, то художественное совершенство его, с одной стороны, делает это иллюстрирование очень трудным, но, с другой стороны, и облегчает работу, так как перед тобой высокий образец с определенным, ярко выраженным характером, со своим художественным стилем.

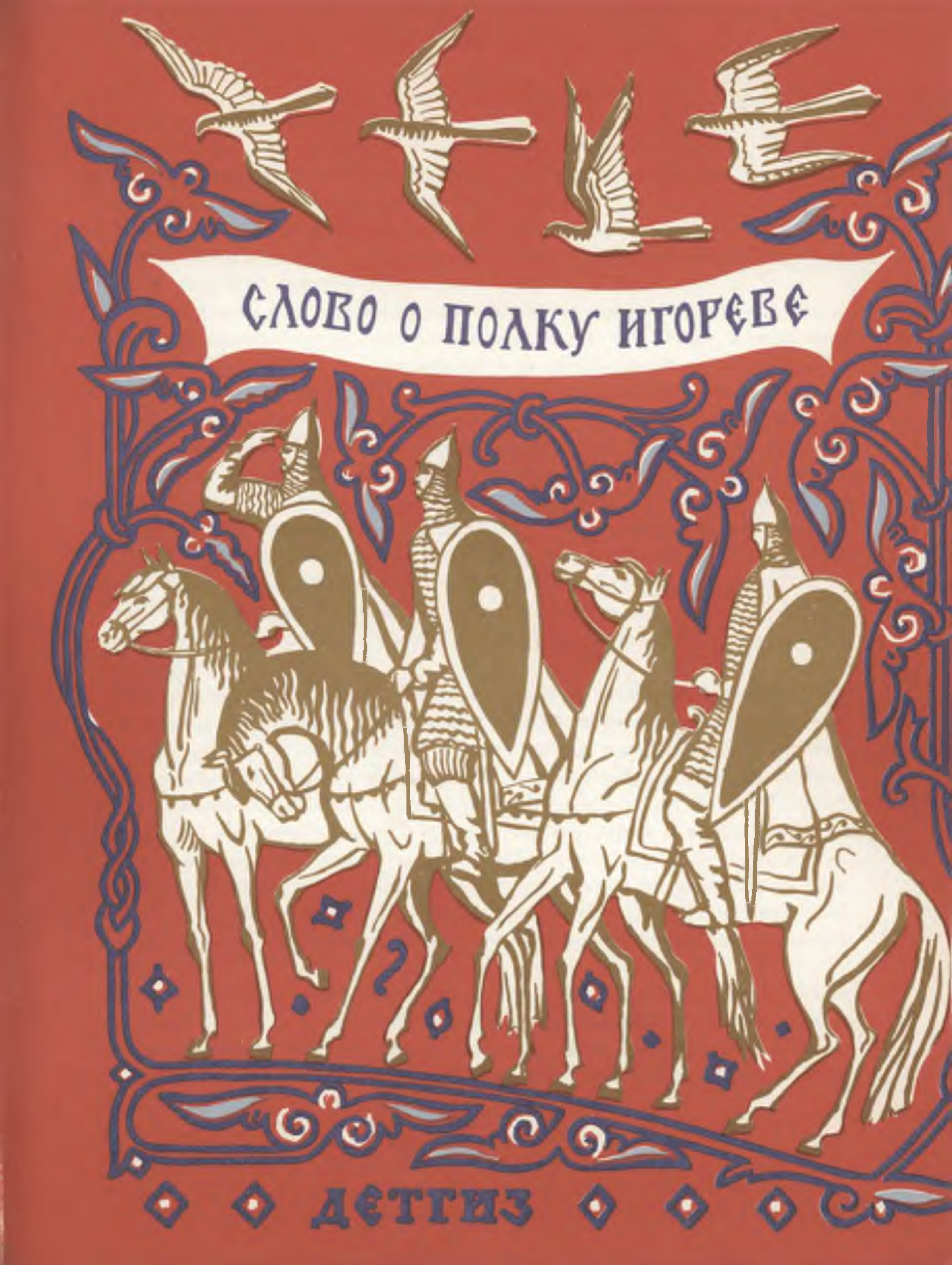
Понимание стиля литературной вещи и его передача в оформлении книги — одна из самых трудных задач, стоящих перед художником книги.

Моя задача была передать стиль «Слова». Но ведь я сегодняшний человек и ни в коем случае не должен реконструировать форму древнего искусства, а должен передать стиль «Слова», как я, современный человек, его понимаю.

Для того чтобы вникнуть в содержание «Слова» и представить тогдашних людей, их одежду и вооружение, я должен был прочесть древнюю летопись, где тоже рассказывается о походе Игоря, но не песней и не в стихах. Затем я пошел в наш Московский исторический музей и стал смотреть там, что осталось от оружия, от одежды и от быта того времени. Там есть старинные мечи и модель «червленого» щита: он большой, красный, острым концом вниз и довольно тяжелый. Луки, стрелы там несколько более поздние, но по ним можно представить, какие были тогда.

Тогда у нас был прямой, длинный, обоюдоострый меч, для защиты тела надевалась кольчуга. В то время такие же были по всей Европе, но отличием у нас был шлем: на Западе в это время был шлем, похожий на современный, с плоским верхом, а у нас красивый, островерхий; кроме того, наш всадник был обязательно с луком и стрелами, и конь у него был легкий, степной, очень быстрый.

«Слово о полку Игореве» звучит, как песня: красота слов, складность повествования — все это я должен был передать в иллюстрациях, и в заглавных буквах, и в орнаментах — узорах, окружающих картинки.


СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ
ДЕТГИЗ

Я должен был для этого познакомиться с книжными орнаментами и красивыми буквами древних рукописей.

Тогда книги еще не печатали, а писали от руки, и художник, который это делал, украшал книгу орнаментом, заставками и каждую заглавную букву делал по-новому, всё красивее и красивее.

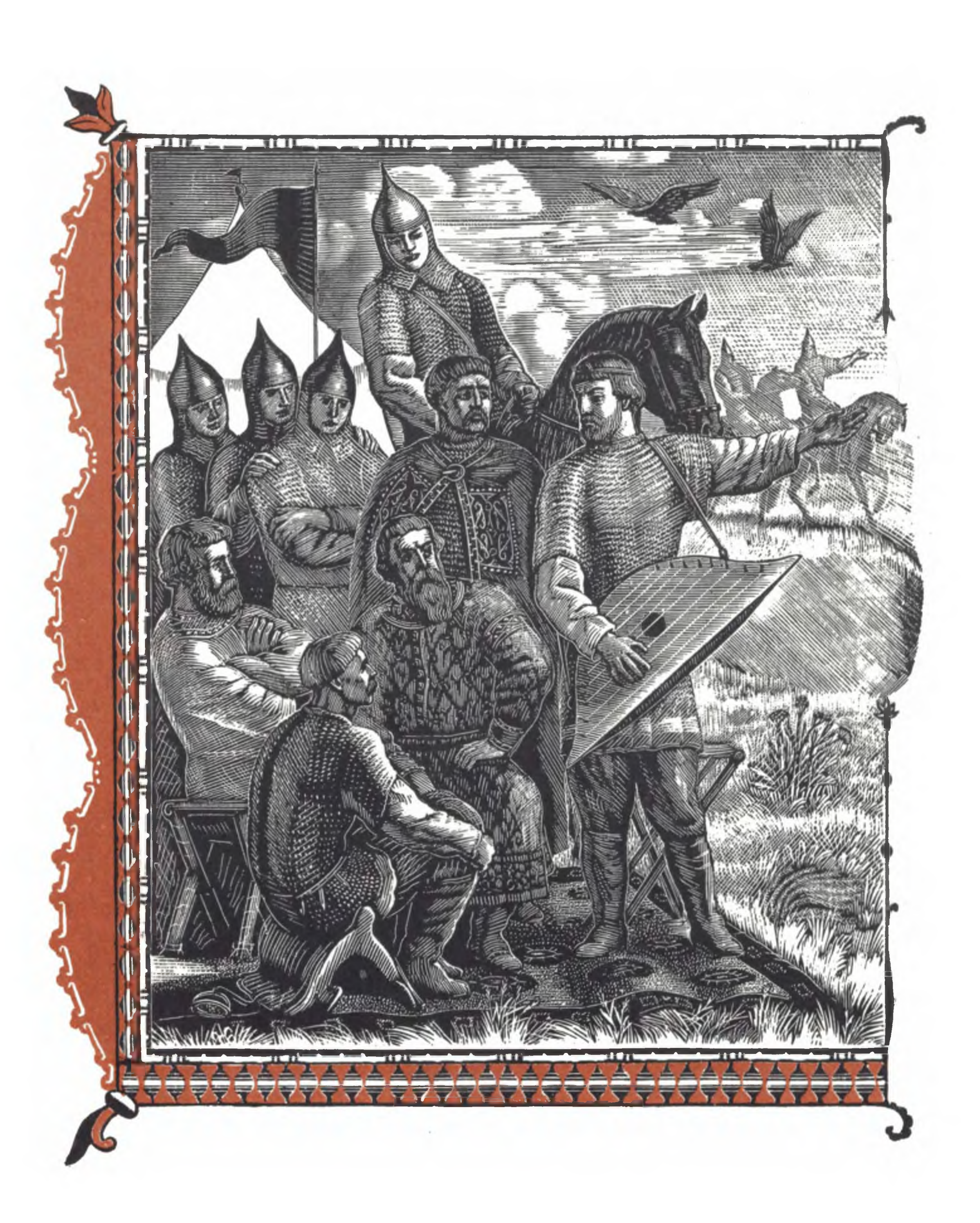
В нашей Ленинской библиотеке есть рукописный отдел. Там хранятся рукописи, и там мне их показали. Я собирал, срисовывал украшенные буквы и книжные орнаменты XII века.

Надо сказать, что в древних русских книгах такое богатство и разнообразие орнамента, что его можно рассматривать без конца; и в разные века — в XII, XIII и т. д. — он меняется. В каждое время жил свой орнамент. Были века, например XVII век, — когда в книжном орнаменте были главным образом цветы, яркие и цветные, а в XII веке, который был мне нужен, орнамент состоит из сложных переплетений и из зверей, которые дерутся друг с другом, проглатывают друг друга, переплетаются друг с другом. Буквы были тоже со зверями или людьми. Но, в общем, узоры орнамента были суровые и мужественные, соответственно времени, когда русским людям постоянно приходилось бороться и с природой и с другими народами за свое существование.

Ну, а потом, сшив тетрадь наподобие книги, я в ней сперва нарисовал задуманные мной картинки; и, когда и я и издательство утвердили их, стал гравировать.

Книга всегда начинается титульным листом, или титулом. Это первая страница, на которой пишется все, что касается книги: автор, название, издательство и год. На ней может быть и изображение. Напротив этой страницы помещается иллюстрация — фронтиспис, — которая по своему содержанию относится ко всей книге. Я поместил тут автора «Слова». Он воин, он в кольчуге, но он с гуслями; он пел песни и играл на гуслях воинам и князьям русским, а сейчас говорит им о народной беде: о том, что́ делают половцы, о пожарах и о бедных женщинах, оплакивающих своих близких, и указывает в сторону этих женщин — на титул. Там, кроме того, оружие, и знамя, и летящие соколы: соколами называют храбрых и смелых людей.

Дальше картина изображает начало похода. Затмение солнца. Игорь обращается к войску и зовет идти к Дону, на половцев. Я слышал упрек, что так в поход не ходили; и действительно, идти длинный путь в кольчуге и шлеме было бы невозможно. Кто нес это в заплечном мешке, кто вез




СЛОВО
О ПОЛКУ
ИГОРЕВЕ

навьюченным на лошадь, кто на телеге. Но характер «Слова», его поэтичность требовали изображения воинов, готовых к бою. Ведь и сам автор, описывая воинов князя Всеволода, говорит, что они в полном вооружении.

Я, делая эти иллюстрации, радовался, что они такие длинные — на две страницы. На них было гораздо легче нарисовать войско, которое движется,

строится в полутьме затмения, кони тревожатся, воины их сдерживают и сами тоже насторожились, слушая Игоря.

Вторая картина — это первая битва. Тут, как рассказывает летопись, главным образом молодежь на конях напала на половцев и побила их.

Третья картина на двух страницах изображает тяжелую битву, когда половцы собрали все свои силы и окружили русских воинов; оттеснили их



от воды, многих перебили, Игоря ранили. Буй тур Всеволод сильно бьется, и половцы не могут стоять против него; но их все больше и больше, и наши защищаются кто мечом и щитом, а кто и просто топором. Тучи идут и молнии сверкают, стрелы летят, падают воины в степные травы, но русичи еще держатся у своего знамени. Орнамент вокруг картины говорит о том, что соколов опутали и взяли в плен.



Четвертая картина — в Киеве. Святослав, великий князь Киевский, узнал о поражении и пленении Игоря и со слезами говорит сидящим перед ним князьям и воинам о том, до чего доводит своеволие и ссоры князей. Князья все по-разному слушают его: некоторые сердятся, другие признают, что виноваты, иные хотели бы сейчас же идти биться с половцами.



Автор «Слова» вложил в речь Святослава свои мысли, мысли патриота, любящего родину, о том, как ее защитить, и по этому поводу приводит много различных примеров из тогдашней жизни.

Пятая картина — это плач Ярославны. Раннее утро, солнце встает, туман постепенно уходит; со стен Путивля далеко видна река, леса, ветер гонит облака. И тоскующая по мужу Ярославна обращается и к солнцу,

и к ветру, и к реке и просит их помочь Игорю и его воинам, верно думая, что с ними несчастье и что мучает их жажда и усталость в далекой степи.

Шестая картина — бегство Игоря. Игорь с помощью половца Овлура бежал из плена. Они заморили коней, и вот сел Игорь немного отдохнуть на берегу Донца. Это уже не дикое поле, не незнаемая земля, а родная, идущая от нас, река, и она, как родная, разговаривает с Игорем, привет-

ствует его, утешает его, и он ей отвечает с глубоким чувством, как переживший победу и поражение, и плен и освобождение.

Так и в последнюю Отечественную войну наши солдаты, наверно, разговаривали с родной рекой Волгой.

Последняя картина как бы концовка — возвращение Игоря: все рады, все веселы.

Мелкие картинки на полях и буквы сопровождают весь рассказ и долж-



ны соединить всю книгу в одну песню. И я хотел бы, чтобы было так, как говорится «из песни слова не выкинешь», — так бы и у меня, в моей книге, которую я сделал из картинок, орнамента и украшенных букв, нельзя было бы ничего выкинуть.

Добился ли я этого, это вам судить.

Я уже четвертый раз иллюстрировал «Слово о полку Игореве» и каждый раз старался сделать лучше.



О ТОМ, КАК Я ОФОРМЛЯЛ «БОРИСА ГОДУНОВА» ПУШКИНА

Получив задание оформить трагедию Пушкина «Борис Годунов», я прежде всего обратился к статье Белинского о трагедии Пушкина «Борис Годунов»; и должен сказать, что не совсем с ним согласился. Белинский считает, что вообще в русской истории не могло быть героев трагедии и что если считать, что трагедия заключается в раскаянии Бориса, то это слишком мелко для трагедии.

На самом же деле трагедия заключается в том, что народ, в сущности, не признает Бориса царем, не любит и отвергает его. Таким образом, народ становится героем трагедии, ее главным действующим лицом. Это я и хотел выразить в своих иллюстрациях.

В этом и должен был сказаться стиль вещи: надо было передать сложность отношения Бориса к окружению, к народу; его властность и приниженность, разумность и жестокость.

Переплет книги очень лаконичный. В нем я употребил орнамент годуновского времени.

За переплетом следует узорный орнаментальный форзац.

Затем фронтиспис (общая иллюстрация для всей книги, передающая как бы душу книги), в данном случае портрет автора — портрет Пушкина с пером в руке; и титульный лист, на котором заставка изображает «мужика на амвоне», и там же предок поэта — Гаврила Пушкин, так что Алек-

сандр Сергеевич как бы смотрит в глубь истории на своего предка. Портрет Пушкина я сделал подробно, обстоятельно, а титул сделал легким, воздушным.

Для того чтобы иллюстрация была достоверной, чтобы зритель верил в изображенное событие, нужно воссоздать те обстоятельства, в которых произошло событие: время и место действия, костюмы участников события.

И еще очень важно передать свет, освещение, особенно необходимое, когда нужно подчеркнуть психологическое состояние героев.

Причем свет может быть обычным; скажем, фигуры освещены справа или слева. А может быть частный случай света — какой-нибудь луч через щелку ставней.

Следя за светом, я часто подчеркивал именно частный случай света; например, когда предметы находятся против света, заслоняют свет — ты смотришь на свет сквозь главных действующих лиц. Когда передаешь психологическое состояние людей, изображение получается более натуральным, и частный случай света повышает у зрителя чувство достоверности, вероятности изображаемого события.

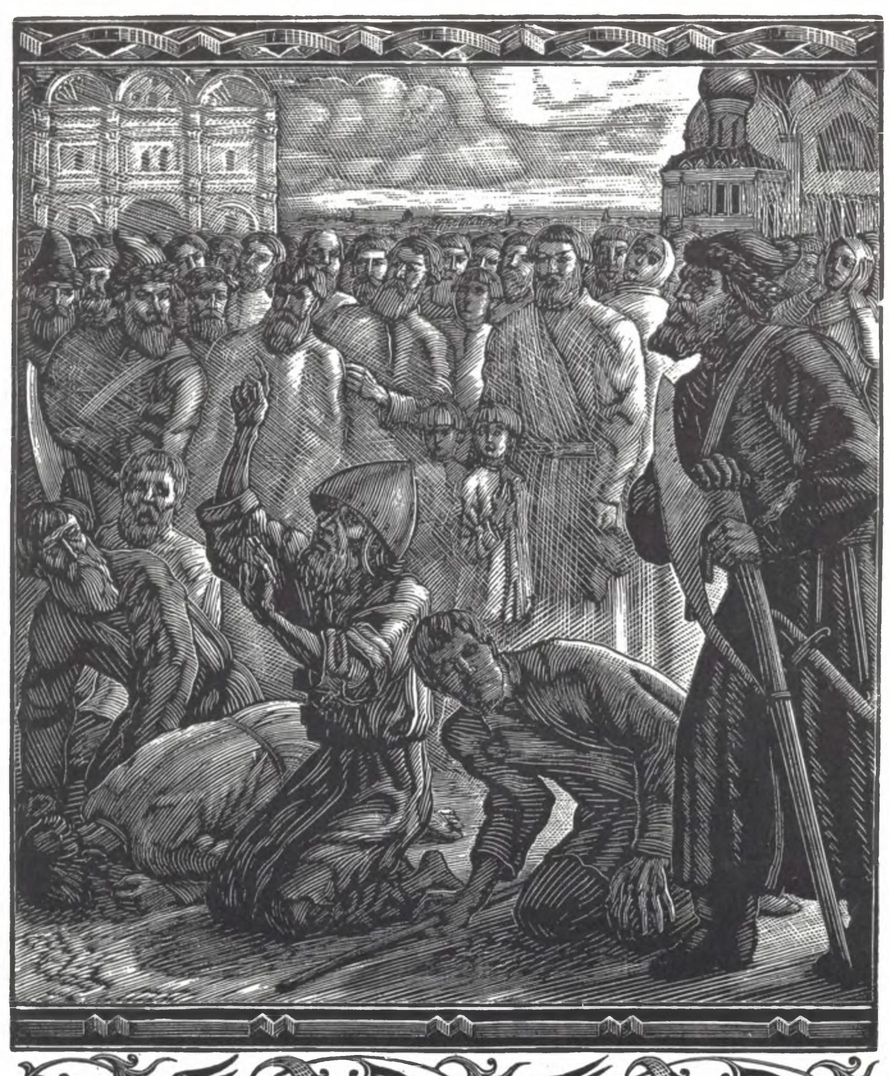
В иллюстрациях мне нужно было рассказать о Борисе Годунове, а также о Лжедмитрии.

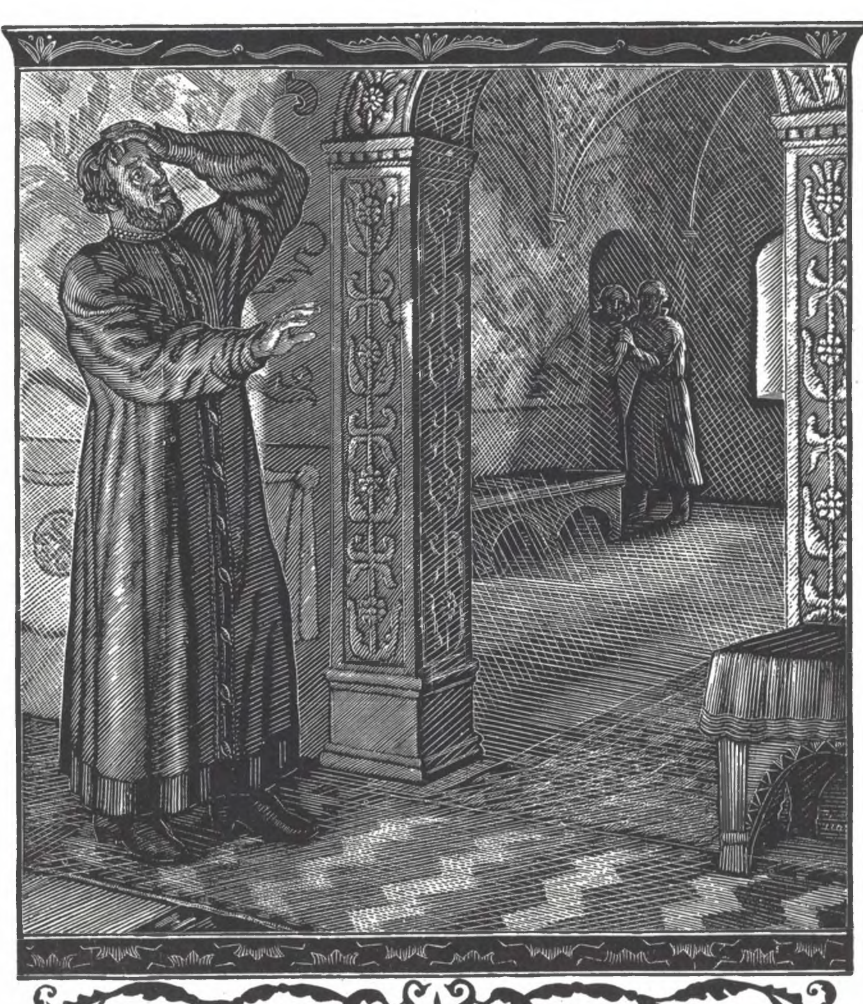
У меня были взяты разные форматы иллюстраций: иллюстрации на всю страницу — страничные, большие развороты из двух страничных иллюстраций и малые развороты из двух иллюстраций, занимающих только часть страницы.

Для изображения разных событий в трагедии я подбирал те форматы иллюстраций, которые им наиболее подходят. Прежде всего большой разворот — воцарение Бориса; потом страничная иллюстрация — Пимен; опять страничная — монолог Бориса; малый разворот — корчма; страничная иллюстрация — Борис у детей; тоже страничная — сцена у фонтана; потом большой разворот — Борис и Юродивый; страничная — смерть Бориса; сцена у Лобного места — малый разворот; и в конце трагедии концовка — «народ безмолвствует».

Самая ответственная иллюстрация для меня была — Борис и Юродивый, кульминационный момент всей трагедии. Поэтому я выбрал разворот — одну из самых больших иллюстраций. Здесь Юродивый обвиняет Бориса при всем народе в преступлении, и Борис не оправдывается, а смиряется с обвинением.







Надо сказать, что изображать Бориса, его смятение, было трудно. Помогли, как аккомпанемент, лица бояр, и гневные и недоумевающие, и ритм шапок, делающий фриз (некий ритмический ряд) из лиц.

Народ смотрит недоумевающе то на Юродивого, то на Бориса, слепой слушает и не верит ушам, стрельцы тоже недоумевают.

Из трудных страничных иллюстраций был еще монолог Бориса. Я поместил фигуру Бориса у самой рамы, и это чем-то мне помогло.

Затем — смерть Бориса. Ее выразить трудно — он умирает и говорит с сыном.

Довольно значительными для иллюстрирования трагедии — для раскрытия ее смысла — получились малые развороты: корчма и сцена у Лобного места.

Наряду с большими иллюстрациями я сделал много мелких иллюстраций в тексте, изображающих разные моменты: Чудов монастырь, крестный ход, разговор Шуйского с Воротынским и монолог Григория; потом Шуйский с Пушкиным и Шуйский у Бориса; затем Лжедмитрий с Курбским, он же с поэтом и он же с пленным.

Потом изображение поляков: Мнишек и Вишневецкий. Бегущие русские воины, их спор с Маржеретом; разговор Бориса с Басмановым; лагерь Басманова; Басманов и Пушкин. Словом, много иллюстраций, передающих разные моменты.

За описательным материалом я обратился к современному Годунову писателю — Ив. Мих. Катыреву-Ростовскому.

В древней русской письменности был очень распространен словесный портрет, и часто мы находим и лаконичное и выразительное описание какого-нибудь лица, — прямо удивляешься выразительности.

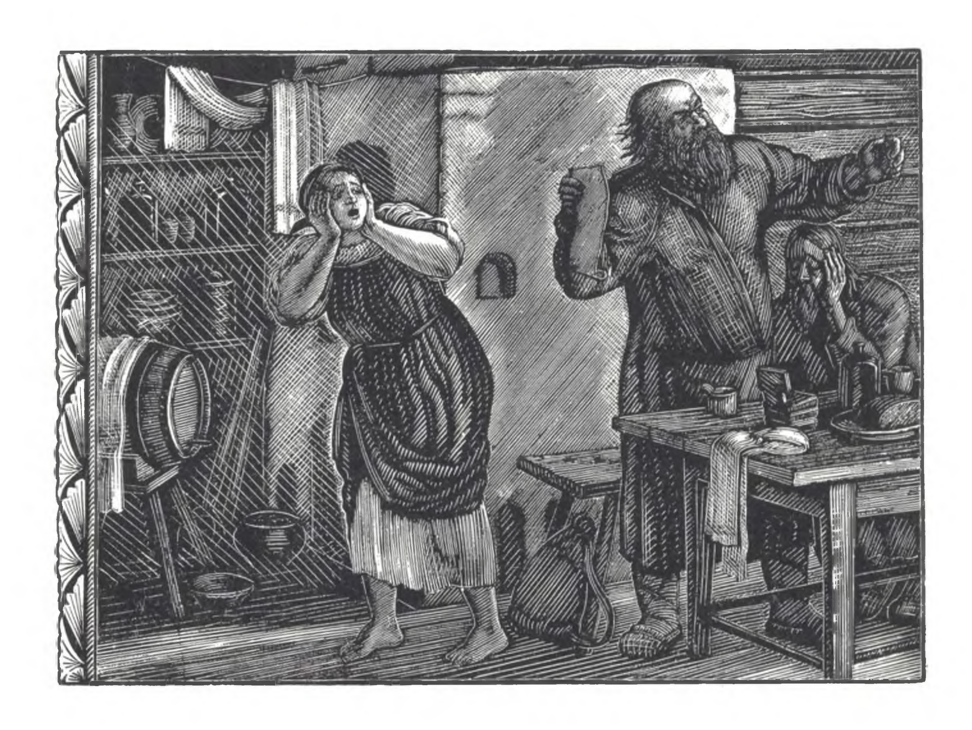
У Катырева-Ростовского, который жил во время Бориса, видался с ним, есть словесные портреты всей семьи Бориса, и Гришки, и Шуйского. К Борису Годунову он пристрастен, он его превозносит, так что портрет его не конкретный, а приподнятый, отвлеченно-изобразительный.

О Ксении, дочери Бориса, он очень ярко пишет:

«Царевна же Ксения, дщерь царя Бориса, девица суща, отроковица чюдного домышления. Зелною красотой лепа, бела велми, ягодами румяна, червлена губами, очи имея черны великия, светлостью блистаяся. Когда же в жалости слезы изо очию испущаше, тогда наипаче светлостью зелною блисташе. Бровми союзна, телом изобилна, млечною белостью облияна, возрастом ни высока, ни низка, власы великия имея черны, аки трубы по

плечам лежаху... Воистину во всех женах благочиннейша, и писанию книжному навычна, многим цветуща благоречием»[1].

Таким образом, Ксения для меня становилась совсем живой...



Затем портрет Григория. Его многие описывали. Но вот у того же Катырева-Ростовского: «Рострига же возрастом мал, груди имея широки, мышцы толсты. Лицо же свое имея не царского достояния, препростое обличие имея, и все тело его велми помраченно. Остроумен же паче и в

[1] «Царевна же Ксения, дочь царя Бориса,— юная девушка чудесного разума. Яркой красотой прекрасна, бела очень, щеками румяна, красна губами; очи имеет черные, большие, светлостью блистает. Когда же в печали слезы из очей льют, тогда особенно ясной светлостью блистает. Брови у нее вместе сошлись, телом она дородна, молочной белостью облита, ростом ни высока, ни низка, волосы длинные черные имеет, как трубы по плечам лежащие... Воистину из всех женщин достойнейшая, книжному писанию обученная и многими добрыми речами цветущая». (*Перевел О. В. Орлов.*)

научении книжном доволен, дерзостен и многоречив зело, конское ристание любяше, на враги свои ополчитель смел, храбрость и силу имея, воинство же велми любяше[1].



И, наконец, Василий Шуйский, который много раз фигурирует в этой трагедии:

«Царь Василий возрастом мал, образом же нелепым, очи подслепы имея; книжному поучению доволен и в рассуждении ума зело смыслен; скуп велми и неподатлив; ко единым же к тем тщание имея, которые во уши ему

---

[1] «Расстрига же ростом мал, грудью широк, мускулист. Лицо у него — не царского вида, обличье простое, и все тело очень смугло. Но остроумен и в книгах весьма начитан, дерзок и многоречив очень, любит конные состязания, смело на врагов своих ополчается, храбр и силен, военную жизнь весьма любит». *(Перевел О. В. Орлов.)*



ложное о людях шептаху, он же сих веселым лицом воспринимаша и в сладость их послушати желаше. И к волхвованию прилежаше...»[1]

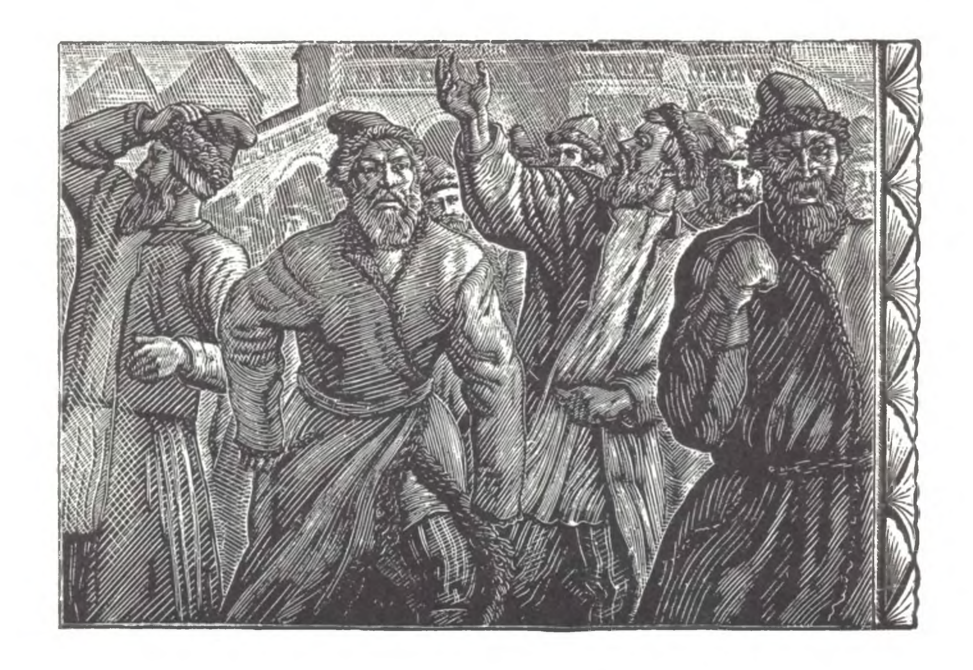
Все это служило мне материалом, и на основании его я искал и создавал типы, нужные мне.

Для Бориса Годунова я взял красивое и выразительное лицо, выдававшее тюркское происхождение.

---

[1] «Царь Василий ростом мал, некрасив, глаза подслеповатые имеет, в книжной науке силен и умом весьма остер. Скуп очень и неподатлив. Он только к тем внимателен, которые ему в уши ложь о людях нашептывают. Он внимает им с веселым лицом и желает их слушать с удовольствием. И к колдовству любопытен...» *(Перевел О. В. Орлов.)*

Образ Бориса проходит через всю книгу, начиная с воцарения и кончая смертью. И через всю книгу проходит образ Лжедмитрия, начиная с беседы с Пименом и кончая сценой с пленным. Важное место занимает Шуйский, начиная с разговора с Воротынским в большом развороте, где он отрекается от своих слов, и кончая сценой в Думе, где он слушает рассказ патриарха.



У Пушкина вся трагедия состоит из картин, почти равнозначных. Это придает всей трагедии некоторое эпическое звучание. Это прежде всего история; в ней же самое важное действующее лицо — народ. И Пушкин характеризует его сложность, противоречивость и в известном смысле чистоту. Он перед Новодевичьим толпой стоит, надеясь, что Годунов его выручит. Народ описывается и в сцене у Лобного места, где он загорается желанием отомстить Годунову. Вот воины бегут с поля боя и говорят Маржерету, что они не могут сражаться против царевича: они-де православные.

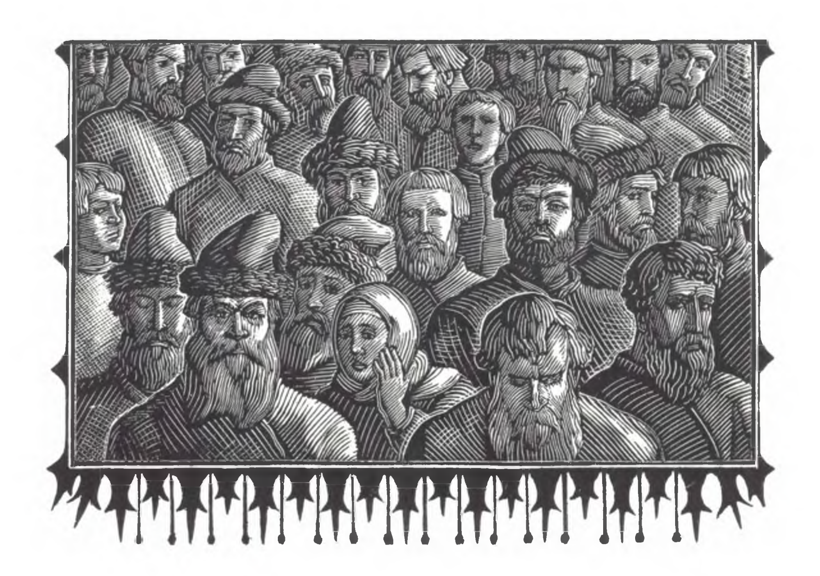
Концовка изображает последние слова трагедии: «Народ безмолвствует».

Пушкин составил трагедию из картин. Я самовольно расчленил эти картины как бы на шесть сцен и выделил некоторые иллюстрации, которые начинают эти сцены как заставки. Это помогло оформить всю книгу, так как расчлененное легче свести к цельности.

Большие и малые иллюстрации я сопроводил орнаментом, стараясь ритмом и сюжетом орнамента передать подоплеку того, что происходит. Орнамент, сопровождающий трагедию — смерть Бориса, носит мрачный характер; сопровождающий сцену у фонтана — легкомысленный, польский; а вот у Пимена орнамент суровый, и т. д.

Надо сказать, что орнаментальная передача темы подобна музыкальной. Иногда не совсем даже понятно, чем передается то, что нужно. Рассказать это словами, как и музыку, трудно.

Вот так я оформил всю книгу.



КАК Я ОФОРМЛЯЛ «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» ПУШКИНА

Я был счастлив, когда меня позвали в Государственное издательство художественной литературы и предложили выбрать, какое я хочу литературное произведение, и оформить книгу. Я давно мечтал иллюстрировать «Маленькие трагедии» Пушкина и оформить эту книгу.

Я выбрал «Маленькие трагедии», и издательство согласилось их издать.

Я начал оформлять книгу.

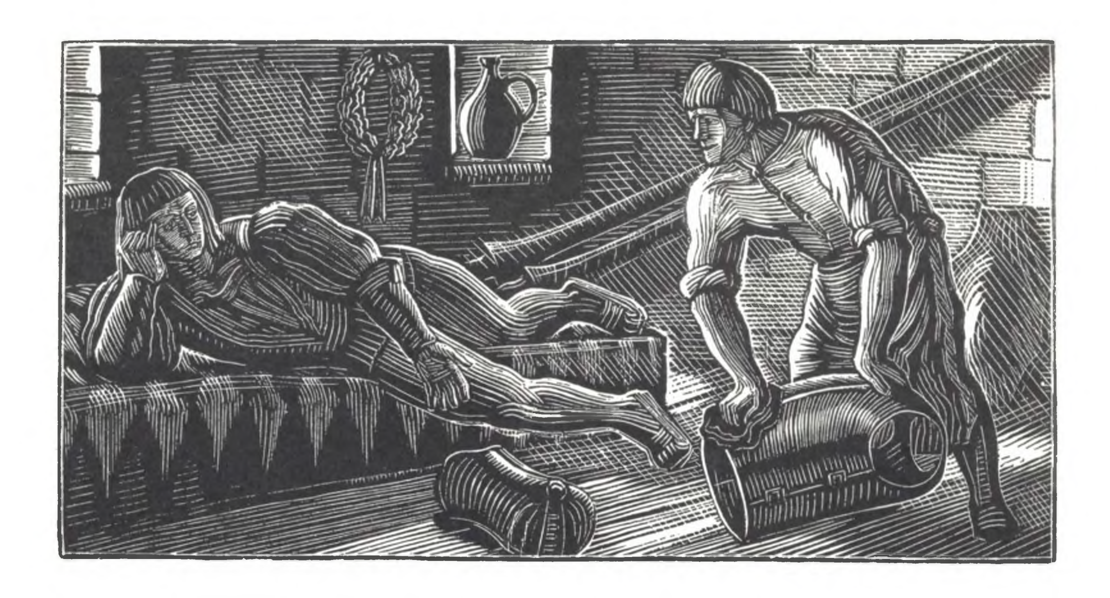
«Маленькие трагедии» — это кубок, наполненный страстями, необузданными желаниями, — «громокипящий кубок», по выражению поэта Тютчева.

В таких вещах, как «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» страсть старается себя возвысить и таким образом как бы облагородить, оправдать высокой целью и жизненными обстоятельствами.

В «Каменном госте» любовная игра приводит к настоящей страсти и даже к настоящей трагедии, когда Дон Гуан вызывает Каменного гостя.

В «Пире во время чумы» страсть сочетается со страхом смерти и с высокими чувствами, говорящими о бессмертии:

«Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья,
Бессмертья, может быть, залог».



В силу такой выразительности «Маленьких трагедий» и в силу их страстности я решил, что одни иллюстрации не смогут выразить это, и добавил еще линейки вверху страниц с масками, которые изображают действующих лиц. Таким образом, мне казалось, что чувства передаются во всей книге, от страницы к странице, а не только от иллюстрации к иллюстрации.

Суперобложка (бумажная обложка, которой обернут переплет), сам переплет и титульный лист — элементы оформления, образующие вход в книгу.

Нельзя сказать, что эти элементы книги я сделал совсем отвлеченными, не связанными с ее содержанием, но я, во всяком случае, не изображал героев книги и не делал иллюстраций, повторяющих текст.

Все изображаемое не было продиктовано текстом, а было мной сделано для выражения серьезности книги, той страстности человеческих чувств, которой она полна.

В этих иллюстрациях мне не хотелось изображать события, которые находятся в книге, а создать то состояние, которое их предваряет.

На суперобложке я изобразил грозу, несущиеся облака, молнии и несущиеся цветы, венки. Между прочим, венок как символ славы и чести

характерен для этой книги: и для рыцаря в его поединках, и для Моцарта и Сальери в их творчестве. Слава и честь имеют большое значение в этих произведениях.

На переплет вместе с текстом я дал ветку с листьями — черными, золотыми и розовыми, ветку, охваченную ветром, а может быть, охваченную огнем.

На титульном листе у меня нарисован шрифт и ветки лавра и кипариса.

Лавр говорит о славе, кипарис — о смерти. Эти ветки пытаются сложиться в венки.

Мне было важно, что ветки кипариса давали глубокий цвет, углублявший всю композицию, как бы лежащий глубже белой поверхности листа. Лавр же возникает как бы над поверхностью титула.

Весь вход в книгу суров и даже мрачен.

Сперва я хотел туда поместить цветы — я их очень люблю. Но, в сущности, уместны ли цветы, когда разговор идет о таких страстях, об убийстве и чуме... И я поместил только маленький букетик цветов на противоположной титульному листу странице.

Книга состоит из четырех самостоятельных вещей, и требовалось объединить их. Для этого я каждую вещь начинал длинной иллюстрацией-заставкой. Каждое начало было на правой стороне.

Я изобразил рыцаря лежащим в его башне; Сальери — размышляющим о Моцарте; Дон Гуана, который увидел Донну Анну; и в последней трагедии, в «Чуме», я изобразил чумный город с опустевшими улицами и оживление только на кладбище.

И к каждой вещи я сделал концовку.

Иллюстрации я делал широкие. Кроме «Моцарта и Сальери», где взял формат высокий.

Кончил я книгу большой иллюстрацией — пир. Так что симметрии во всей книге не получалось. Но мне кажется, что цельность получилась.

Цельность книге придает еще то, что ее пронизывает горизонтальная полоса, которая начинается суперобложкой — тучами, — проходит через титул и потом отмечается на начале каждой вещи, где заставка, поставленная довольно низко, поддерживается мелочью, помещенной на левой странице, как-то: скрипкой, плащом и шпагой, копьями и — кладбищем. Так что, мне кажется, во всей книге чувствуется горизонтальный строй.

Легче других было иллюстрировать «Скупого рыцаря». Вещь суровая.



Все люди, кроме скупого рыцаря, тоже жадные, только по-другому. Его возвеличение золота звучит чрезвычайно сильно и страстно. Это я и хотел передать в иллюстрации, изображающей монолог Скупого.

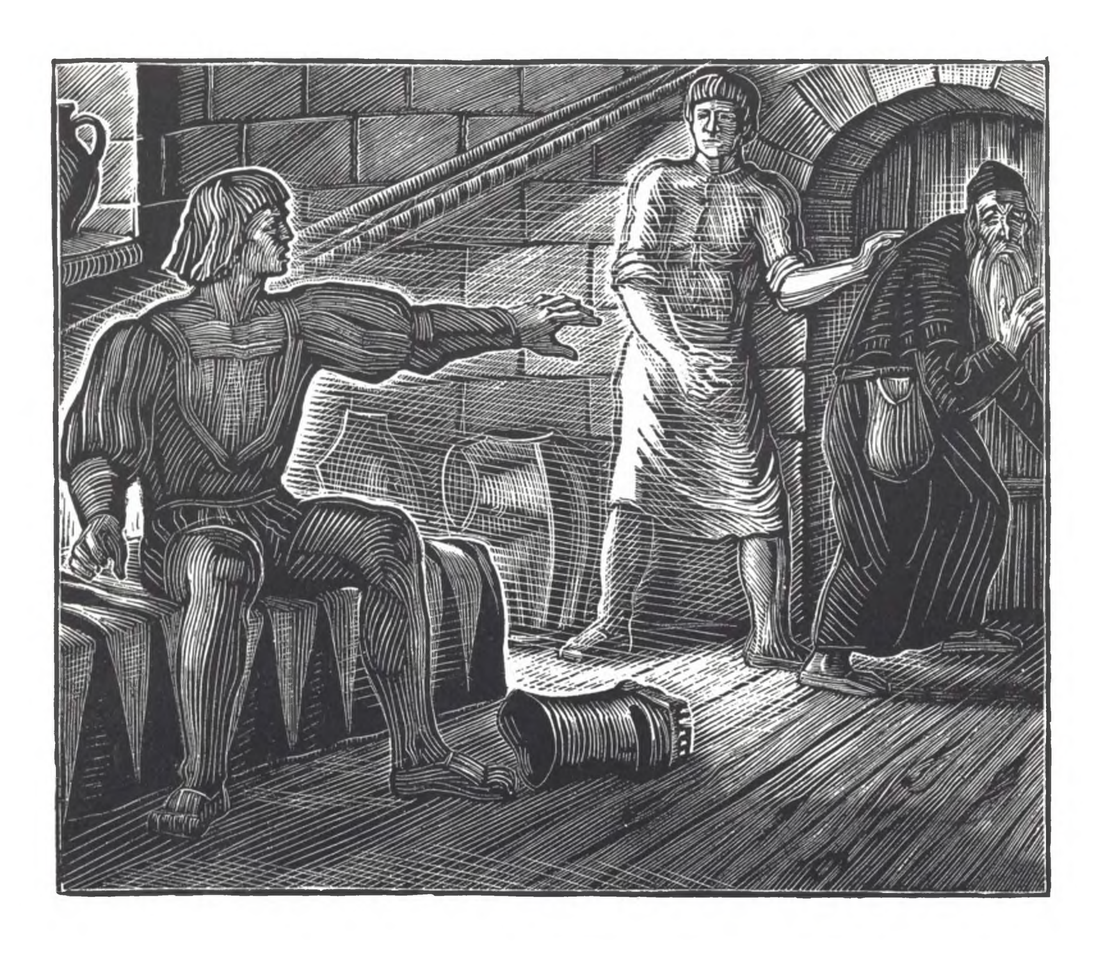
А в третьей иллюстрации у меня были такие трудности: все время читалось подряд — Альбер, Иван и Жид; а мне нужно было, чтоб за Альбером следовал Жид, а уж потом Иван.

В таком порядке мне нужно было, чтобы их воспринимал зритель. И я заслонил Ивана светом из окна и, мне кажется, добился того, чего хотел.

Самая трудная вещь была «Моцарт и Сальери». Вопрос был в Салье-

ри — ведь он возвышает как бы свое преступление. И неужели есть ему какое-то оправдание? Все-таки он убийца. Я так и трактовал его. В последней иллюстрации он плачет. Но он плачет из-за того, что он совершил убийство, — по его мнению, исполнил долг. Поэтому в первой большой иллюстрации я делаю его немножко ханжой: вспомнить великого художника Рафаэля и великого поэта Данте Алигьери, слушая игру этого нищего старика скрипача, мог только человек, совершенно лишенный юмора, не то что Моцарт.

В «Каменном госте» иллюстрации цветнее, так как вещь этого требовала. Там я сделал заставку: у кладбищенских стен Дон Гуан видит Донну





Анну. Тут можно сказать о некоторых принципах композиции — подобии фигур друг другу. Например, Лепорелло подобен монаху своим положением. Дон Гуан подобен Донне Анне, и эти фигуры связываются одна с другой.

Ужин у Лауры я компоновал так: первый план — фигуры сидящие — я сделал темным, второй план — светлый. Таким образом добился того, что первый план зрителем как бы пропускается и внимание направляется на фигуры второго плана. И очень приятно и интересно делать так, чтобы светлое получилось как бы подложенным под темное. Между прочим, во всякой композиции интересно создавать многоплановость во времени и в пространстве.

Так, в сцене дуэли я сохранил ту же комнату, только немножко изменил точку зрения. Причем неубранный ужин как бы изображал то, что происходило до прихода Дон Гуана. Сама дуэль — это настоящее. Тень руки на стене усиливает значительность жеста, и ею все кончается. Получается, что на этой иллюстрации изображено событие, в котором есть элементы и прошлого и настоящего.

Время входит в композицию, и композиция становится сложной, многоплановой.

Сцена на кладбище мне была интересна тем, что я изобразил параллельно действующим лицам еще надгробные памятники. Так, сделал статую плакальщицы, которая отчасти повторяет движение Донны Анны.



Эта статуя плакальщицы — как бы то, что было еще недавно, то есть Донна Анна еще плачущая, а сама Донна Анна уже не плачет. Это справа. А слева изображен ангел, который стоит параллельно Дон Гуану. Лице-



мерный ангел. Так я и тут стараюсь передать время. Фигура Донны Анны как бы двигается: переданы ее прежнее положение — и теперешнее состояние.

В последней иллюстрации я пытался передать искренность Дон Гуана.

И наконец о «Пире во время чумы». Сцену пира обычно изображают как пиршество «золотой молодежи».

Я изобразил мещан. Они по-разному переживают чуму. Председатель



вдохновлен моментом. Тут есть молодой человек, одобряющий Председателя; и человек, чутко воспринимающий окружающее; и человек, занятый снедью.

Должен сказать, что в композиции, в рисунке есть некоторое подобие

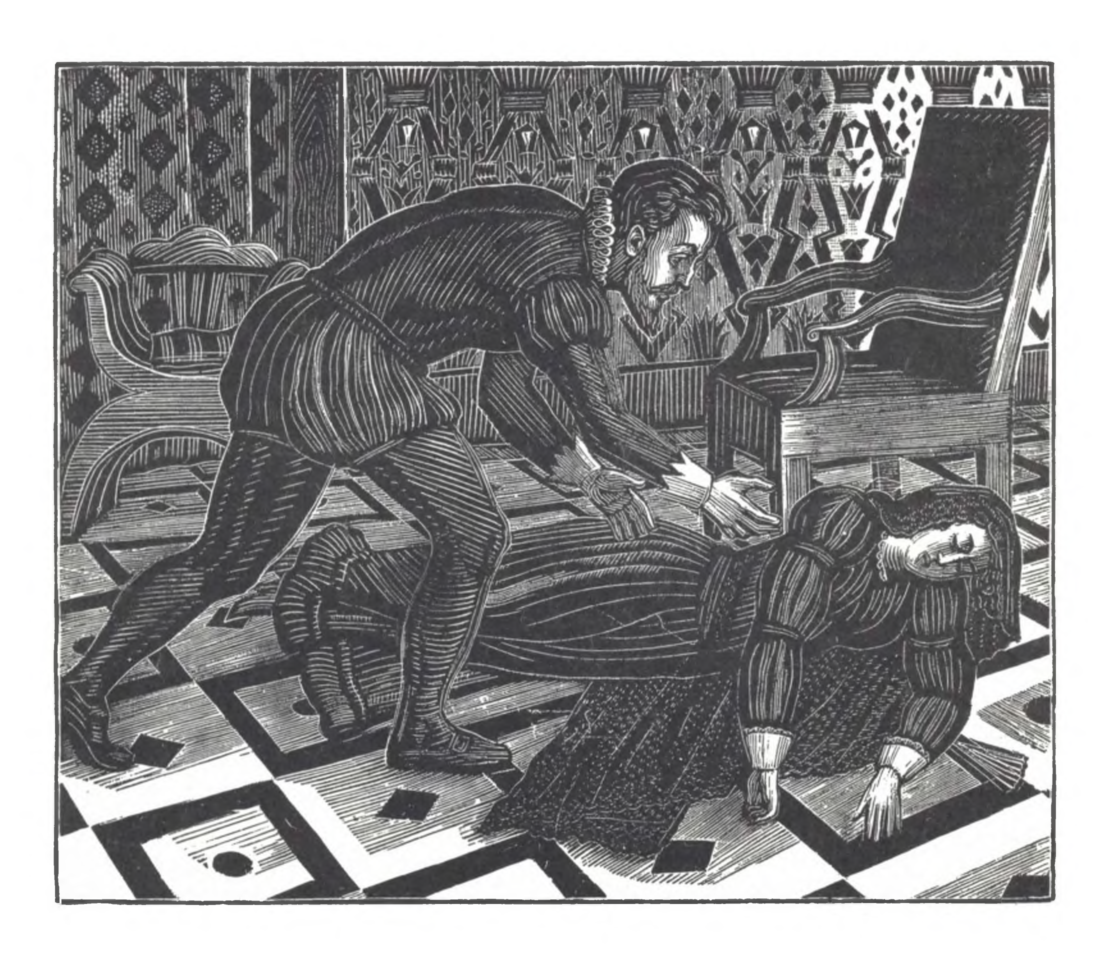
рифм: фигуры по своему положению либо симметричны, либо параллельны, либо перпендикулярны и этим подобны друг другу. И, когда обращаешь внимание на одну фигуру, то невольно видишь другую. Получается как бы рифма. Так объединяется вся группа.



Я почти не говорил о портретах в линейках. Но для меня очень важно было изобразить Дон Гуана, и Лауру, и Донну Анну. Только в «Моцарте» я не решился на портретные головы, а поместил веточки лавра на траурном фоне.

А в «Пире во время чумы» я, кроме действующих лиц, изобразил Смерть. Она должна была дать подоплеку этого пиршества.

Концовка к «Пиру во время чумы», которая, кажется, мне удалась, изображает лопату, факелы и розы. Факелы — это санитария того времени.



Факелы с их пламенем и лопата — сложные, очень вырезные формы: они своей вырезанностью, как профили, хорошо цепляются за плоскость листа и хорошо на плоскость листа укладываются. А розы обращены к нам лицом, в фас, и поэтому объемны и создают глубину. Вот соединить



И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.



*

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит...

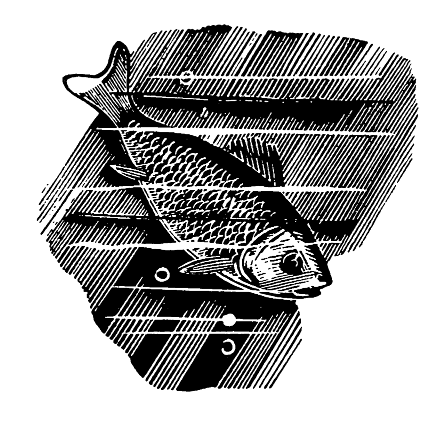
положенные на плоскость профильные формы с глубиной, которую дают розы, было основной тенденцией всей композиции, и на этом вся концовка держится.

Так я делал эту книгу.



ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ



Для среднего и старшего возраста

Владимир Андреевич Фаворский
РАССКАЗЫ ХУДОЖНИКА-ГРАВЕРА

Ответственный редактор Э. М. Лемперт. Художественный редактор О. К. Кондакова. Технические редакторы И. Я. Колодная и С. Г. Маркович. Корректоры Н. Е. Кошелева и Е. И. Щербакова. Сдано в набор 6/V 1975 г. Подписано к печати 18/II 1976 г. Формат 70×90 1/16. Бум. офс. № 1. Печ. л. 6,63. Усл. печ. л. 7,76. Уч.-изд. л. 5,74+1 вкл.=5,86. Тираж 50 000 экз. Заказ № 1283. Цена 67 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература». Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сущевский вал, 49.

Фаворский В. А.

Ф13 Рассказы художника-гравера. Переизд. Ил. автора. М., «Дет. лит.», 1976.

104 с. с ил. (В мире прекрасного).

Книгу открывает небольшой очерк о творчестве Фаворского, написанный его учениками — художниками В. Элькониным и А. Гончаровым.

В первой главе Фаворский рассказывает о том, что характеризует его как художника. Затем следует рассказ «Что такое деревянная гравюра и что нового в нее внесено сегодня». Далее — глава о книге как художественном произведении.

В каждой из четырех последующих глав старейший мастер русской деревянной гравюры рассказывает о своей работе над иллюстрированием произведений русской классики. «Слово о полку Игореве», «Рассказы о животных» Л. Толстого, «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» Пушкина.

76

Цена 67 коп.